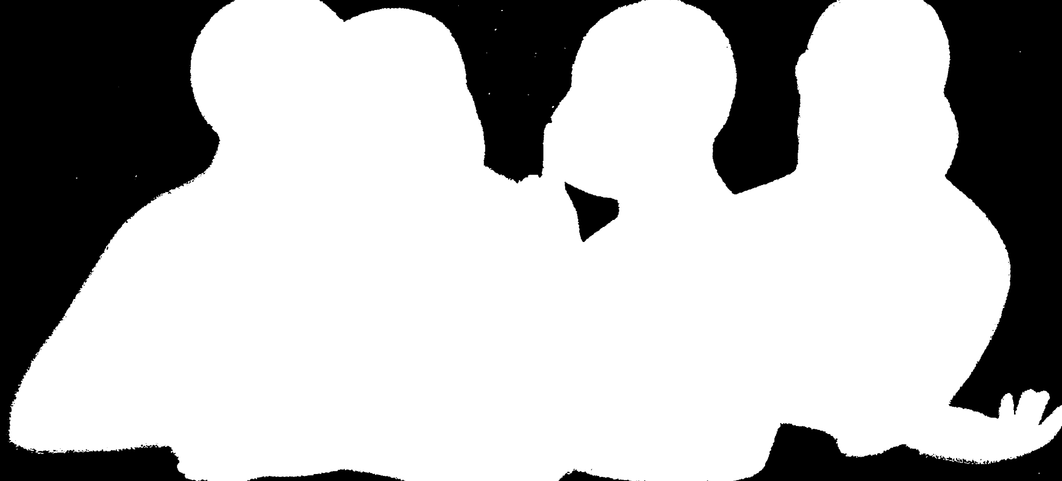
فاتح عبد السلام

الحوار القصصيّ

تقنيّاته وعلاقاته السرديّة



الحوار القصصي

تقنياته وعلاقاته السردية

الحوار القصصيّ : تقنيّاته وعلاقاته السرديّة / دراسات أدبيّة
فاتح عبد السلام / مؤلّف من العراق
الطّبعة العربيّة الأولى ، ١٩٩٩
حقوق الطبع محفوظة

المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، ساقية الجنزير ، بناية برج الكارلتون ،
ص.ب : ٥٤٦٠-١١ ، العنوان البرقي : موكيّالي ،
هاتفاكس : ٨٠٧٩٠٠ / ٨٠٧٩٠١
التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص.ب : ٩١٥٧ ، هاتف ٥٦٠٥٤٣٢ ، هاتفاكس : ٥٦٨٥٥٠١
E-mail : mkayyali@nets.com.jo
تصميم الغلاف والإشراف الفنّي :
لوحة الغلاف :
ستيفانية فابريزي / إيطالية

فاتح عبد السلام

الحوار القصصيّ

تقنيّاتُه وعلاقاتُه السرديّة

المحتويات

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

منذ سنوات عدّة يجذبني الجدل في قضايا الشكل الفني للإبداع. حتى صرتُ أضع عيني على تقنيات بناء النص قبل موضوعه ومرامي افكاره، باحثاً عن أسباب التشكيل وظواهره وعلاقاته وعناصر الاسلوب، التي تحقق للقول الأدبي كيفيته قبل ماهيته. وقد حفزتني إلى ذلك المناهج النقدية الحديثة التي غدت تعنى بالنص دون المنتج وبالخطاب بنيةً أدائيةً قبل الرسالة موضوعاً بين مرسل ومتلق.

دفع بي اهتمامي بالفن القصصي إلى جعل القصة العراقية ميداناً لدراسة تلك التقنيات. لا سيما بعد أن وجدت أن معظم الدراسات الأدبية تتجه إلى تحليل المضامين والاتجاهات الفنية العامة للأدباء قبل عنايتها بعناصر بناء نصوصهم. حتى أصبحت دراسة مظهر من مظاهر الشكل الفني عملاً تكميلياً ملحقاً بموضوع يبحث مشكلة مضمونية ذات رؤية اجتماعية أو سياسية أو فكرية معينة. وترتب على ذلك تعامل سريع مع مصطلحات الشكل الفني وطرائق أدائه.

اخترت أكثر الحقب الزمنية نتاجاً قصصياً في تاريخ القصة العراقية. وتمثل في الوقت نفسه مرحلة فنية ناضجة اتضحت فيها ملامح تجريبية عدة استلهمت من الفن القصصي العالمي رؤى واتجاهات وأساليب وحتى مغامرات. فكان الكتاب معقوداً على

عنصر محدد من عناصر الفن القصصي ألا وهو الحوار. في طريق ندرت فيه الجهود النقدية والأكاديمية المتخصصة في هذا الموضوع. مما جعل مهمة الكاتب أكثر صعوبة وغربته في مضمار بحثه أكبر وحشةً وأسهل عرضة إلى المخاطر قياساً على صعوبات البحث الرئيسة ومخاطرها التقليدية. بيد إنّني اعترف بأن هذه الحقبة للقصة العراقية حظيت بدراسات أكاديمية عدة، لكنها دراسات اهتمت بالعام قبل الخاص، وبالكل قبل الجزء، وبالمضمون قبل الشكل. الأمر الذي حدا بي إلى اختيار **الحوار** بوصفه جزء بنائياً محدداً في القصة القصيرة، يمثل تقنيةً بنائيةً وافدة من المسرح أعرق الأجناس الأدبية، حيث يشكل الحوار في البناء المسرحي أساسه الأول. على حين يدخل عنصراً مساعداً في الفن السردي «= القصة القصيرة».

يتناول الكتاب الحوار في حالتيه؛ حين يكون عنصراً مساعداً أو أساساً في الفن القصصي على حد سواء. وهو ما عزز أهمية دور الحوار في بناء القصة بوصفها ذات انتماء سردي Narrative في أصلها، دون أن يفترض البحث هامشية أو أساسية مسبقة.

ولأن القصة القصيرة جنس أدبي حديث قياساً على الرواية جنساً ومصطلحات ونتاجات وتجارب، فقد اعتمدت على اضاءات من جنس الرواية كشفت للبحث ما استغلق أو ما التبس عليه. فكانت الإفادة المرجعية والتأسيسية من الفنين المسرحي والروائي ذات أثر كبير في ايضاح مصطلحات ومفاهيم شحت فيها التنظيرات في مجال القصة القصيرة. لكن على الرغم من ذلك ظلت هناك صعوبات في عملية الفرز والتصنيف والتفريق بين دلالات عناصر الحوار وأنماطه الوظيفية وعلاقاته المتداخلة بالسرد العام للقصة. ذلك أن ميدان الكتابة المتخصصة في موضوعة الحوار ليس فسيحاً، وهذا وصف متفاؤل. إذ يكون في بعض المفاصل والاجزاء ضيقاً إلى حد الاختناق، فيترتب على الباحث جهد بحثي مضاف.

إنّ الصعوبة الأخرى المرتبطة بشحة المراجع النظرية تتصل باختيار عنوان الكتاب الذي يتطلب الايغال في بحث تفاصيل جزء واحد من بناء متكامل أولاً. ومن ثمَّ محاولة اكتشاف أثر تلك التفاصيل في اغناء العملية الابداعية للنص، ومديات العلاقة

التفاعلية بين طرفي الحوار والسرد في أطر زمانية ومكانية مختلفة تخضع لرؤية الفنان الساعي إلى تشكيل فضائه القصصي الذي يمثل وسطا لحركة وجهة النظر Point of View.

أما في مضمار القصص القصيرة المتناولة في الكتاب، فقد سهّل وجودها في مجاميع مطبوعة على الباحث كثيراً من مشاق تتبع القصص في دوريات متناثرة كثيرة. إذ تعد حقبة البحث هنا من أخصب الحقب نشاطاً في نشر الأعمال القصصية العراقية التي ظهرت في سلسلتي (القصة والمسرحية) و(كتابات جديدة) لوزارة الثقافة، فضلاً عن قيام دار الكلمة في النجف بتقديم نتاجات كتاب من جيل الستينيات. فكانت المادة القصصية متوافرة بما يحقق للبحث شموليته. ولم يجد الباحث في الدوريات التي راجعها ما يضيف قصصاً ذات أهمية بنائية تخص موضوع الكتاب، لم تتوافر عليها المجاميع القصصية التي تناولها، وعددها أربع وخمسون مجموعة قصصية لستة وثلاثين قاصاً يمثلون مشهداً واسعاً من القصة العراقية القصيرة نهاية الستينيات، وفي عقد السبعينيات كله، فضلاً عن أن المجاميع القصصية تجسّد الاختيار المستقر الذي يمثل خط القاص واتجاهه.

اتبعت دراسة تحليلية تركيبية على وفق دعامتين رئيستين:

الأولى: تصنيف المصطلحات وتجذيرها وتحديد ملامحها المميزة في كم كبير تعامل معه الناقد والقاص على نحو شمولي أكثر من مرة.

الثانية: اعتماد معطى النص القصصي أولاً: بما يحقق رؤية داخلية في تحليل النص تلتقي أو تختلف مع أصول المصطلحات والأنماط الحوارية الي عالجها الباحث وبذلك كان مسعى البحث يرمي إلى تجنب الانزلاق في مخاطر النتائج المسبقة. والتي قد تكون أمام الباحث فتغريه على ذلك الانزلاق.

تناول تمهيد الكتاب علاقة الحوار بالأجناس الأدبية والفكر الفلسفي القديم والكتب السماوية. وخلص إلى عاملين يؤثران في توجيه الحوار الأدبي وتحديد لخصائصه وأنماطه هما المذاهب الأدبية والعامل التكنولوجي. أما المذاهب الأدبية فتسهم في التأثير في

لغة الجنس الأدبي الذي ينشط من خلاله ومن ثم التأثير في تركيبة الصياغة اللغوية والأسلوبية للإبداع، ويصيب الحوار جزء من ذلك التأثير. أما العامل التكنولوجي فيتجلى أثره في اختراع السينما وأجهزة المرئيات والمسموعات من أبسط أنواع العدسات إلى الكاميرات المعقدة وصحب ذلك ظهور القصة السينمية والقصة التلفزيونية والقصة الإذاعية، فاقتضى أن يلتزم الحوار بشروط تختلف عن شروط وجوده الأدبي في الرواية أو القصة أو المسرحية بوصفها أجناساً أدبية قديمة. فالحوار المكتوب للانتاج بفعل عامل التكنولوجيا المسموعة أو المرئية يراعي عناصر تكوين الفنون السينمية والاذاعية قبل أي شيء آخر.

واهتم الباب الأول بدراسة نوعَيْ الحوار الخارجي والداخلي في فصلين مستقلين، قام الفصل الأول على ثلاثة مباحث. حدد المبحث الأول مفهوم الحوار المباشر وطريقة أدائه لدوره الفني في النص الأدبي وأساليب رسمه الكتابي وعلاقة الحوار بالصمت الذي يتخلل فيه. ودرس المبحث الثاني أنماط الحوار المباشر ووظائفها محدداً ثلاثة أنماط هي المجرد والمركب (الواصف/ المحلل) والترميزي. في حين تناول المبحث الثالث مفهوم الحوار غير المباشر (السردي) ودوره الأدائي في تركيب النص محدداً علاقة هذا النوع من الحوار بالنقل المباشر والنقل غير المباشر في سياق السرد العام للقصة.

أما الفصل الثاني فقد اختص بالحوار الداخلي دارساً الأثر الفكري العام لفلسفة تيار الوعي Stream of Consciounsess والتركيب الذهني والنفسي للشخصية وأثر ذلك في نشوء فكرة استخدام الحوار الداخلي في الفن القصصي وجذور ذلك الاستعمال. في اطار تحديد الفروق بين تيار الوعي فلسفةً ورؤية شمولية والمونولوج (Monologue) أداةً تعبيريةً أدبية في النص.

ودرس الفصل الثاني من هذا الباب أنماط الحوار الداخلي ووظائفها، محدداً خمسة أنماط تؤدي وظائف مختلفة في تقديم الصورة الفاعلة لحركة ذهن الشخصية في حوارها مع ذاتها داخل القصة القصيرة، بما يتيحه معطى القصة العراقية القصيرة. وهذه الأنماط هي الحوار الداخلي المعتمد على تيار الوعي اعتماداً رئيساً والمونولوج ومناجاة النفس

والارتجاع الفني والتخيّل (= أحلام اليقظة) في إطار دراسة تفصيلية لأثر الذاكرة والمخيلة في تركيب أنماط الحوار الداخلي، عبر نماذج قصصية محددة.

أما الباب الثاني فقد عني فصله الأول بدراسة الزمن اللغوي في الحوار من خلال حركاته المختلفة في الحوار المباشر والحوار السردي والحوار الداخلي (الزمن النفسي). ودرس هذا الفصل في مبحث آخر وظائف التركيب اللغوي في بنية الحوار محللاً أدوار الوظائف الانفعالية والافهامية والانتباهية.

وعالج الفصل الثاني من هذا الباب العلاقات القائمة بين لغة الحوار ووعي الشخصية متناولاً حوار المثقف والحوار العامّي وحوار الطفل والخصائص الفنية لكل نوع منها. واختص الفصل الثالث بدراسة الحوار والسرد في ظل العلاقات التي يتيحها التفاعل بينهما في بنية العمل الفني، وصولاً إلى رسم واضح للحوار في نطاق علاقاته السردية.

وإذْ أقدم هذا الكتاب النقدي الجديد، أجد من الواجب تسجيل شكري الكبير لكل مَنْ أفادني برأي أو مشورة أو مصدر، وأخص بالذكر الصديق والاستاذ الكبير فائق مصطفى أحمد الذي راجع الكتاب فصلاً فصلاً قبل أن يخرج إلى القاريء الكريم.

تمهيد

في الحوار وعلاقته بالنوع الأدبي

يتصل الحوار بأوثق سمات الحياة وهي الديمومة في إقامة تواصل. لقد عرف الإنسان منذ فجر البشرية أهمية الحوار فاتخذه وسيلة من وسائل البحث عن البقاء. وحين لم تكن اللغة المتداولة سوى أصوات اشارية محدودة جداً ورسومات على جدران الكهوف وأحجار الجبال، كان الإنسان القديم يجهد نفسه من أجل عقد صلة مع الطبيعة لتحصين نفسه بطمأنينة من مجهول يخيفه ويلحق به الويلات. وكذلك حين ظهرت اللغة أول مرة «لم تكون لغةً كلاميةً بل كانت بالإشارة عن طريق الايماءة والتعبير الوجهي. وكانت حكاية للصوت الطبيعي والحيواني عن طريق الصيحة والصفير والصرخة وارتفعت قدرة النطق لدى الإنسان وتحولت إلى قدرة على الكلام البشري بتقدم علاقاته بعالمه الاجتماعي وبرقي أدوات عمله باعتباره - أي الإنسان- كائناً منتجاً لعيشه»[1]. وربما كان ذلك حواراً من طرف واحد حيث ثمة مرسل وليس هناك متلق خارجي. فقد كان الطرف المتلقي في حقيقة الأمر هو نفسه الطرف المرسل. غير أن قناعة راسخة متوارثة في وعي المرسل الفردي والجمعي بإمكانية استلام المتلقي الغائب رسالته، يجعل تلك العملية تدخل في مجال العمل الحواري، فضلاً عن أن بقاء تلك الصيغة الحوارية أحاديةً لا يخرجها من سياق الحوار بل يخصصها في ميدان الحوار الداخلي. فالحوار قبل أن يكون قضية فنية بنائية تنحصر في التكوين الأدبي للنصوص، هو خصيصة مهمة في

التكوين البشري منذ عهد الإنسان الأول. وإنَّ ذلك هو الذي ساعد فيما بعد على جلاء مفهومه الأدبي «فالكائن البشري ذاته غير متجانس ولا يمتلك لغة وحيدة، بل هو لا يوجد إلاَّ في حوار لأن في داخله يوجد الآخر، ومن ثم يستحيل أن ندرك الآخر خارج غيريته، أي خارج العلائق التي تربطه بالآخر»[٢].

غير أنَّ الانتقال إلى الحوار بوصفه صياغةً فنيةً، يدعونا إلى تناول طبيعته الأدبية التي تسمه بما يجعله مميزاً به. فالحوار الأدبي، وإن بدا في الظاهر حواراً بين شخصين فهو في حقيقة الأمر غير محصور في هذا المدى المنظور، وإنما يمر عابراً إلى المتلقي الذي يكون في مثابة الشخص الثالث غير المرئي بين هذين الشخصين المتحاورين في موقع داخل النص وهو الذي يجعل من دائرة الكلام دائرةً مفتوحة غير منغلقة، ويعطي للحوار الأدبي سمة دقيقة وثابتة تنقله من كونه حديثاً **بين** Between إلى الحديث **من خلال** Through[٣]. فضلاً عن أن الحوار قبل كل شيء مثله مثل السرد يتوجه إلى متلق آخر داخل النص هو المروي له يكون شخصية افتراضية خيالية يتوجه نحوها الراوي والشخصيات بالخطاب.

وفي المنظور التاريخي نجد أن الفلاسفة والمفكرين الأوائل اتخذوا لرسائلهم ومؤلفاتهم الفكرية والفلسفية شكلاً حوارياً، ولا أظن أن الأمر أتى اعتباطاً بلا مبرر، وإنما هو اختيار مسبق لتحقيق سبل التوصيل والاتصال مع المتلقين. لا سيما أن تلك الأفكار المقدمة كانت سعياً إلى إنشاء عوالم جديدة ذات تأسيس في فكر الإنسانية ولها صلة تفاعل مع الوجود الاجتماعي للإنسان. بيد أنَّ ذلك الشكل الحواري الذي وردت من خلاله مضامين سقراط وأفلاطون بقي مفتقداً الطاقة التوصيلية المؤثرة التي على الحوار أن يؤديها. فتلك المحاورات تضم عناصر الصراع المهم ولكنها لا تأتي من خلال الحركة التي تظهر التبدل والتطور للشخصيات المقدمة، وإنما هي محاورات في صيغة سؤال وجواب لقضايا فلسفية ومنطقية، تأتي غالباً في إطار المناقشات الفكرية. غير أنه كان للطابع الكرنفالي تأثير في تكوين ذلك الحوار وصياغته «وعلى الرغم من الشكل الأدبي المعقد جداً (الحوار السقراطي) وعلى الرغم من عمقه الفلسفي، إلا أن أساسه

الكرنفالي لا يحتمل أي شك»[٤] لأنه كان يشتمل على موضوعات لها مجال فاعل في تفكير الناس وحياتهم وطقوسهم الشعبية، كالعلاقة بين الموت والحياة وبين الظلمة والضياء، وبين الشتاء والصيف، مما أتاح لتلك المحاورات مجالا للحركة أبعدها عن الأحادية التي تبعث بالملل. بيد أن طابعها الفكري المجادل بقي سمتها الظاهرة.

إنَّ الحوار والصراع والحركة عناصر تتلازم في تقديم كتابة تصلح للأداء المسرحي المرسل إلى جمهور، «على أن هناك نوعاً من الكتابة المسرحية ينزع نزعة فلسفية تأملية وعندئذ يكون من الصعب فهم المسرحية ممثلة. ويكون من الأجدى قراءتها. وهذ هو النوع الذي يتفق ووجهة نظر أرسطو في أن المسرحية يمكن أن تقوم بغير تمثيل ولا ممثلين»[٥] غير أن أهمية الاعتناء بالحوار في هذه الحالة تتضاعف لأنه الوسيلة التي ستأخذ على عاتقها أداء مسؤولية غيرها من الوسائل، وهي الحركة المشخصة. ولأن لغة المسرح جاءت في صيغة الشعر منذ الاغريق وبعدهم الرومان .. فقد انعكس ذلك في صيغة تنفيذ الحوار، إذ اهتم اليونان القدماء بكتابة الحوار المسرحي شعراً وهو أمر يحدد مبكراً، شكلاً فنياً خاصاً للغة حديث الشخصيات المسرحية. فضلاً عن الخصوصية الواجب توافرها أصلاً في لغة حوار أية مسرحية حين تكتب في صيغة نثرية. وتزداد هذه المسألة أهمية من خلال ارتباطها بحقيقة أن الفن المسرحي ولد شعرياً في صياغة حواره، وانتقل إلى الصياغة النثرية بعد ذلك.

كان الحوار الشعري في المسرحين اليوناني والروماني القديمين «ينبع من الموقف الذي لا ينبغي أن يتجاهله الشاعر أو ينساه لينطلق في التعبير عن خواطره أو مشاعره الخاصة. وذلك لأن الحوار الدرامي موضوعي بطبيعته، ويجب أن يظل موضوعياً ويبين ذلك تميز الشعر الدرامي عن الشعر الغنائي»[٦] ولكن هذه الموضوعية ليست منفصلة كلياً عن جذور تمتد إلى ذات الشاعر لأنها نابعة بتحفيز منها وبتأثير المحيط الخارجي أيضاً. «فالمسرحية الاغريقية القديمة لم تكن مسرحية درامية فحسب، بل كانت تسعى إلى إشباع حواس النفس كافة بجمعها بين الشعر والغناء والموسيقى الخفيفة والرقص والفنون التشكيلية التي تتمثل في الديكور والتماثيل والملابس»[٧]. فالحوار المكتوب

شعراً هنا يحقق متعة جمالية ذات تفاعل مع معطيات المتع التي تقدمها الفنون الأخرى المشتركة في انتاج النص المسرحي اليوناني القديم. إلا أن الغنائية كانت تتخلل في الحوار الدرامي ذات الطابع الموضوعي بل كانت تهدده أيضاً. لأن الدراما أصلاً كما يصفها بيلينسكي هس «توفيق بين العناصر المتعارضة، بين الموضوعية الملحمية والذاتية الغنائية، غير أنها ليست بملحمة ولا بشعر غنائي، بل هي نوع ثالث، جديد تماماً ومستقل رغم أنه ترتب عليهما معاً، ولأن الدراما عند الاغريق كانت وكأنها نتيجة ترتبت على الأدب الملحمي والغنائى»[٨]. وعلى الرغم مما يمكن أن يقال في الشكل الحواري للأعمال المبكرة لليونان والرومان القدماء، تبقى الدلالة واضحة في أهمية توظيف الحوار أو اعتماده أساساً في ايصال الرسالة أو تجسيد الحالة الاجتماعية والانسانية المراد تصويرها. ويمكن أن تكون النقاشات الفلسفية التي اتسمت بفقدانها عنصر التشويق والمفاجأة والحركة والتجسيد. وبأحادية مستوى نبرات الشخصيات المتحاورة، تعبيراً عن حركة غير منظورة تشخيصياً، وهي حركة وعي وصراع أفكار أكثر منها نقل توترات مواقف يومية مما يشبه التي تقع في الحياة عادة، ولعل ذلك دفع بميخائيل باختين إلى الاعتقاد بأن «الحوارات السقراطية هي روايات العصور القديمة»[٩] وهي جزء من المنهج السقراطي الذي يصطلح عليه (التوليد الحواري) الذي يوظف لاستخلاص الأفكار عبر سلسلة استفهامات لاستدراج المخاطب إلى البحث عن حقائق[١٠]، وذلك لقدرة ضمنية في تلك الحوارات لأنْ تكون تجسيدية بجدلها العميق وجدّتها الفكرية. فقد كان لأفلاطون محاورتان شهيرتان هما (جورجياس)، (فيدرس)، «أما في جورجياس فالحوار يبدأ بين سقراط وجورجياس بأن يسأل الأول: ما هي طبيعة الفن الذي اختص به جورجياس فيجيب هذا بأنه فن القول»[١١] في حين يناقش قضايا الاسلوب في (فيدرس).

إنَّ صور كتابة الحوار وتكويناته اختلفت عبر تطور واضح، منذ المأساة الاغريقية القديمة التي كان حوارها يتم بين الجوقة التي تؤدي أغنية جماعية وصوت فردي أو صوتين. إذ ترجع المأساة في نشأتها إلى «أغنية جوقة تكريماً للاله دايونيسس. وأن ذلك صار أولاً مناوبة بين كلام ممثل فرد وبين الجوقة ثم أصبح عن ايسخيلوس يقوم إمّا على

مونولوك/ أي كلام ممثل فرد/ كما نجد على الخصوص في مسرحية آكا ممنون أو على دوولوك/ أي كلام اثنين من الممثلين في تناوب مع الجوقة. وعند سوفوكليس أو يوريبيديس يمكن وجود ثلاثة ممثلين في آن معاً. وتقوم الجوقة بدور أصغر ولكنه يبقى مهماً»[١٢] لأن الجوقة ليست شخصية بل هي مفهوم عام كما يصفها شيللر[١٣] الذي يرى أيضاً «أن الجوقة في المسرح الاغريقي القديم لم تكن أبداًعنصراً خارجياً وعضواً من جسد مغاير وتوقفاً يقطع مجرى الحدث. إنها لم تلعب كذلك دور مجرد شخصية اخلاقية متأملة بصورة سطحية وخاملة، ذلك أنه بالنسبة لذلك العصر تعد الجوقة على حسب تعبير هيجل: الجوهر الحقيقي للنشاط والحياة البطولية والأخلاقية نفسها»[١٤].

ونتبين هنا أن المتحاورين استقلوا تدريجياً داخل النص المهيمن للجماعة المجسدة لقيم عقائدية مقدسة. وليس ذلك استقلالاً كلياً، إذ ظلت الأصوات الفردية والثنائية تعقد صلات مع صوت الجوقة لأن الحوار المأساوي الاغريقي القديم بقي في حدود مرجعية مهيمنة، يسير في ضوء عنصر له صفة السيطرة والتوجيه ذلك هو صوت الجوقة، فعند «ايسخيلوس كانت الجوقة مسؤولة عن ما يقرب من نصف كلام المسرحية. ولكن عند سوفوكليس ويوريبيديس كانت النسبة أقل بكثير. وعندما كان سينيكا في روما يكتب مسرحياته لتتلى أمام جماعة صغيرة، أصبحت مقاطع الجوقة مجرد فواصل كلامية بين الفصول»[١٥]. وكان الحوار يعبر عن القيمة المعطاة للشخصية بحكم التأسيس الفكري لها اجتماعياً ودينياً. فالمأساة الاغريقية هي ذات صياغة مفخّمة لأصوات الشخصيات انسجاماً مع التكوين البنائي للشخصية، إذ كان الممثل الاغريقي «شخصاً قصياً مقنعاً يلبس برجليه كوثوروني/ وهو حذاء سميك النعل برقبة ترتفع إلى منتصف الساق/ ويضع أونكوس/ وهو غطاء رأس يشبه العمامة/ على رأسه. فيصبح ارتفاعه بذلك سبعة أقدام ونصف تقريباً وكان يساهم في طقس ديني ومدني في احتفال خاص»[١٦] وكان في أدواره ينتقل من تمثيل الشعب إلى تجسيد دور الملك أو البطل فينطلق بكلمات فخمة لشاعر له مكانه المرموق، ويشعر بأنه في الأعلى حتى في أثناء سقوطه. وإنني إذ أسوق هذا الرسم التقريبي لشخصية ممثل اغريقي كان يقع عليه دور التجسيد الحقيقي للفكر الاجتماعي والفلسفي الذي يقود المجتمع من الداخل، إنما أسعى للتدليل على أن

الكاتب كان يركز مواصفات لغوية وتعبيرية خاصة في حواره، لتحقق له ذلك البناء. «فالاشخاص المأساويون بشر مثلنا، غير إنهم يتميزون بعظمة لا نصل إليها وهم مطالبون بمواجهة مصائب أكثر شدة من مصائبنا»[١٧]. وكان ذلك يقع ضمن علاقات متوازنة بين عاملي الاشفاق والخوف وهو الذي يميز العمل المأساوي ويجسد التجربة المأساوية وهو ما وصفه أرسطو بالتطهير.

* * *

يعد الحوار في الكتب السماوية أحد أبرز العناصر التعبيرية والتصويرية التي يسعى فيها الخالق عزّ وجلّ إلى تجسيد الحجّة والدليل في الجدل الإيماني بين الانبياء والناس أو ليكون الحوار واسطة لبناء حكائي يروي عن الأمم السالفة عِبَراً وأحداثاً. والقرآن الكريم يتجلّى عن ثراء كبير في الاستخدامات الحوارية بأنواعها المخْتلفة. والحوار القرآني هو جزء من الاسلوب القرآني كله، ويتسم بأنه محرّك حيّ للأحداث، ولا سيما في القصص الحوارية. وهو مصور للشخصيات، ويتضح ذلك خاصّة في قصة يوسف وقصة موسى عليهما السلام في سورة القصص، وهو مؤزّم للموقف حتى يحتدم في كثير من القصص التصويرية، وبذلك يكون الحوار مؤدياً إلى الهدف، ومظهراً للمغزى. وهو في القصة القرآنية على صور وأشكال شتى، فقد يكون على صورة حوار ذاتي بين الشخص وعقله أو قلبه[١٨]. ﴿فلمّا جنّ عليه الليل رءا كوكباً قال هذا ربّي فلمّا أَفَلَ قال لا أحبُّ الآفلين. فلَمّا رءا القمرَ بازغاً قال هذا ربّي فلمَّا أفَلَ قال لئن لم يهدني ربّي لأكونَنَ من القوم الضّالين فلمّا رءا الشّمسَ بازغةً قال هذا ربّي هذا أكبر فلمّا أَفَلَتْ قال ياقوم إنّي بريء ممّا تشركون﴾[١٩].

وقد يجيء الحوار القرآني ظاهرياً خارجياً، إذْ يُدار أحياناً عبر وسيط يمثل القاسم المشترك الذي يتوجه المتحاورون من خلاله بالحديث، ففي «سورة غافر قصة حوارية تأخذ طابع المرافعة القانونية أمام المحكمة فكل المتحدثين على منصة المسرح يوجهون الحديث إلى الملأ من قوم فرعون، فالمتحدثون موسى وفرعون والمؤمن، لم يوجه واحد منهم حديثه إلى الآخر إلاّ تعريضاً. إذ كل منهم يوجه الحديث إلى قوم فرعون ليكسبهم إلى صفّه»[٢٠] ونلحظ ذلك في الآية الكريمة ﴿قال فرعونُ ذَرُوني اقتُلْ موسى وليَدعُ ربّه أنّي

أخافُ أن يُبَدِّلَ دينَكُم أو أنْ يُظهِرَ في الأرضِ الفَسَادَ ﴾[٢١] **وكذلك يأتي رد موسى متوجهاً إلى القوم أنفسهم** ﴿وقالَ موسى إني عُذتُ بربّي وربّكم من كلِ مُتكبّر لا يؤمنُ بيومِ الحسَاب ﴾[٢٢]. **ويتوجه رجل مؤمن على مسرح القول إلى الجهة المستمعة نفسها التي يمر من خلالها الحوار وهم قوم فرعون كما في الآية:** ﴿وقال رجلٌ مؤمن من آل فرعون يكتُمُ ايمانَهُ أتقتلونَ رجُلاً أنْ يقول ربّي اللّه وقد جاءكم بالبيّنات من ربّكم وإنْ يكُ كاذباً فَعَلَيه كذبُهُ وإنْ يَكُ صادقاً يُصبْكُم بعضُ الذي يعدُكم انَّ اللّه لا يَهدي مَنْ هو مُسرفٌ كذّابٌ ﴾[٢٣].

إنَّ دراسة استقرائية لنوعية الحوار القرآني تقود الدارس إلى ملاحظة نوعين رئيسين من حيث الوظيفة الدلالية للسياق القولي الحواري في القرآن. الأول هو حوار شبه عقلي يميل إلى الجدل غير القصصي، ذو مقصد ديني في أخبارنا عن مصائر الأمم السالفة مثل أقوام نوح وعاد وثمود وشعيب. والثاني حوار قصصي يوظفه القرآن ليجعل المشاهد حاضرةً مشخصة قادرة على ملء الفراغات التي تقع في أثناء الحوار. وقد كان النوعان الأدبي والعقلي كثيرَيْ التداول في القرآن. في حين اقتصر الحوار الداخلي، وهو ضمن سياق النوع الأدبي على مواقع أقل من غيره. ويمكن أن نخلص في هذا المجال إلى أن القرآن الكريم ميدان فسيح لمتابعة أنواع الحوار ووظائفه ودلالاته، لأنه شديد الالتصاق بالقصة القرآنية التي تعد الواسطة البيانية والمعنوية الكبرى في الاعجاز القرآني.

***

أثَّر عاملان كبيران في توجه الحوار الأدبي وتحديد خصائصه وأنماطه وعلاقاته السردية. ويبدو تناول قضية الحوار بوصفها جزءً فاعلاً في العملية التعبيرية للنوع الأدبي، عملاً أحادياً وناقصاً، إذا كان بعيداً عن معاينة آثار هذين العاملين وهما المذاهب الأدبية والعامل التكنولوجي.

١- المذاهب الأدبية:

لكل نوع من الأنواع الأدبية علاقة انتماء وارتباط بالمذهب الأدبي، ضمن سياق التطور التاريخي للفكر الانساني. فقد كان للمذاهب الأدبية منذ البدء دور كبير في

انتشار أنواع أدبية وتطويرها. فالمذهب الكلاسيكي أعان على دعم مكانة المسرح في الأدب وشد الانتباه إلى المسرح الشعري، وقامت النظرية الكلاسيكية عبر مراحل تطورها المختلفة بتوليد أنواع جديدة في الفن المسرحي. فإلى جانب النوعين الرئيسين: المأساة، التي قام راسين بتبني التجديد فيها والملهاة التي سيطر موليير على صنع تقاليد جديدة لها، ظهرت على حسب تقسيم ديدرو «الملهاة الضاحكة وغرضها المضحك والرذيلة، والملهاة الرصينة وغرضها الفضيلة وواجبات الإنسان والمأساة البرجوازية، وقد يكون غرضها تعاستنا البيتية والمأساة وغرضها الكوارث العامة وشقاء العظماء»[٢٤] مع الانتباه إلى أن الكلاسيكية الجديدة كانت «في تاريخها مزيجاً من المذهب السلطوي والمذهب العقلاني، وقد تصرفت كقوة محافظة، ومالت ما أمكنها الميل إلى أن تستبقي الأنواع ذات الأصل القديم وتتوائم معها، وبخاصة الأنواع الشعرية»[٢٥]. إذ أن تكيفاً اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً يتم بين المجتمع والبيئة وحركة الوعي البشري في تحديد علائق جديدة وخبرات في فهم وسائل التعبير وأساليبها وهو ما يقود تطور الأنواع الأدبية في اتجاه مبدأ عام هو «أنّ كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسد علاقتها الجمالية بالعالم في أنواع أدبية بعينها، تلائم قدرة البشر على عالمهم الطبيعي في هذه المرحلة وطبيعة نظامهم الاجتماعي فيها»[٢٦]. وتبقى الأنواع الأدبية محتفظة بقيمتها الجمالية والابداعية بعد انتهاء الحالة الاجتماعية التاريخية التي نشأت وتطورت من خلالها. وقد تختلف نسب الاحتفاظ بتلك القيم الجمالية من نوع إلى آخر. لذلك نجد أن الرومانتيكية جاءت في ظل تحولات اجتماعية سياسية وفكرية جديدة بعد التحول السياسي الكبير الذي أحدثته الثورة الفرنسية سنة ١٧٨٩ وانهيار السدود الطبقية القديمة، التي كانت تضع نمطية معيارية ثابتة لحركة وعي الإنسان في المجتمع بفعل هيمنة الارستقراطية بوصفها طبقة عليا ونظاماً وسلطة.

فتحت الرومانتيكية أبواباً جديدة للأدب. إذ رحبت بالفن الروائي بوصفه وافداً جديداً منسجماً مع حاجة تعبيرية اقتضتها متطلبات الحياة للطبقة الجديدة النامية وهي البرجوازية أو الطبقة الوسطى التي تركزت في يدها مفاتيح لقيادة النشاط السياسي والاقتصادي والفكري في حياة أوروبا الجديدة، وعاد الاهتمام بالشعر الغنائي في شكل

مميز بعد فترة طويلة من سيطرة المسرح على ساحة الاجناس الأدبية. وذلك لأن الشعر الغنائي انسجم مع الدعوات الفلسفية الجديدة التي تجعل من الذات الفردية للإنسان مركزاً للإبداع واطلاق الخيال في جو من الحرية التي وفرتها أجواء سياسية واجتماعية جيدة. وحين حصل تقدم في النظرتين العلمية والفلسفية في المجتمع حدث تحوّل فكري أدبي جديد، وذلك بعد أن تخلت الفلسفة «عن كل محاولة كان يعتقد يوماً أنها وظيفتها الأولى، وهي تقديم معرفة عن الحقيقة. إذ أصبحت تقنع بتركيز جهودها على وظيفة مصاحبة هي البحث عن امكانية المعرفة أساساً. وتقلصت الفلسفة إلى نظرية المعرفة»(٢٧) وأصبح الاهتمام بالعلم التجريبي بديلاً عن العلم الوصفي الاستاتيكي الذي سادت نظرته إلى الكون من قبل. وصار الأدباء «يضعون الواقع نفسه موضع نقاش بقدرة على التخيّل»(٢٨) من جهة، وبافتراض أنّ الوصول إلى معرفة هذا العلم يتم بالملاحظة والمقارنة من جهة أخرى. «وانّ الحقيقة التي تقدمها هي الحقيقة التي تتطابق وتقترب من الواقع المفروض وهي تعرض ذلك بأمانة ودقة»(٢٩) لتصوّر الظواهر الكلية التي تتحرك على سطح الحياة في مستوياتها كافة.

إنّ هذه التوطئة في الحديث عن العوامل المنتجة لأبرز المذاهب الأدبية، تسوّغ لنا الاختلافات الجوهرية في طبيعة البناء الفني والمحتوى الفكري للإبداع، وهو الأمر الذي يبيّن لنا التحولات التي أصابت الحوار في الأنواع الأدبية المختلفة. لأنّ ذلك الاختلاف يرجع في أسبابه إلى تلك الممهدات والتأسيسات الفكرية المذهبية التي تنعكس واضحة في تفاصيل النوع الأدبي. فالمذهب الكلاسيكي اعتنى بالصياغة اللغوية ذات الفصاحة العالية والمعاني المتجلية في كتابة الحوار المسرحي. وخصّ هذه العناية بالمأساة انسجاماً مع اللغة المتداولة لدى أبناء الطبقة الارستقراطية. فلغة الأدب خضعت لمعيارية طبقية ذات سلطة فاعلة في المجتمع، في حين أجاز الكلاسيكيون أن تهتم لغة الحوار في الملهاة بعامة الناس فتنتقل تعابيرهم اللغوية المتداولة، على الرغم من كونهم يرون في ذلك اسفافاً على حسب قياساتهم الفكرية الأدبية، والتي هي في الأصل تنطلق من منطلقات التقسيم الطبقي الفاصل. وعمد أصحاب المذهب الكلاسيكي إلى تركيز حوار المأساة وتعميق سمة الوضوح فيه. وترجع الجزالة في لغة حوار المأساة إلى محاولة الاقتداء

بتراث الأقدمين من الاغريق والرومان «ويبدو أن استعمال لغة معينة، كان في ما مضى لغة فرجيل وهوراس واوفيد يسّر للشاعر سبيل الارتفاع إلى الجزالة وكمال الصياغة، وهو ما كان يمتنع عليه إذا ما كتب باللغة العامية»[٣٠] فضلاً عن أن العقل الكلاسيكي الذي هو عقل مهيمن تفرضهُ تقاليد طبقية ومحضورات اجتماعية مثبتة في لوائح متعارف عليها، أعطى للغة الحوار رصانةً، وتكويناً لفظياً ينسجم مع الخاصية التي يمنحها العقل للتعبير اللغوي عادة. على حين قدّمت الرومانسية معطيات جديدة للحوار الأدبي انسجاماً مع امكاناتها الناشئة من تحقيق رؤية مختلفة في المجتمع والسياسة والاقتصاد والفكر على نحو عام. وتجلّت تلك المعطيات في النوع الأدبي الموروث من الفترة السابقة، وهو المسرح أو في النوع الذي تطوّر وتنوّع مع عصر الرومانسية وهو الرواية والقصة. ويرى ليليان فروست أن التأثير الرومانسي في المسرح بدأ مع ظهور مسرحية هرناني لفكتور هوكو هام ١٨٣٠[٣١]، إذ لم تتمكن الرومانسية في الفترة التي سبقت ذلك التاريخ من احداث تغييرات جوهرية في المسرح. لأنّ «المبادئ التي يمكن أن تغذي الشعر الرومانسي- نزوة الخيال الذاتي وحرية التعبير العاطفي- كانت في الأساس غير ملائمة لمطاليب الدرامة، أكثر الأنماط الأدبية موضوعية وأكثرها خضوعاً للنظام»[٣٢].

واستطاعت المسرحية الرومانسية من خلال ظهور «هرناني أن تفيد من شكسبير، وتتخذه مثالاً «يحتذى في المزج بين الجدّ والهزل، المنظوم والمنثور، عدم الالتفات إلى الوحدات، الافتتان بصورة اللون المحلي، القوة الأعظم في القول والفعل معاً في محاولة لتلبية مطالب الرومانسيين الفرنسيين في الصدق والطبيعة»[٣٣]. إن هذه التغييرات الجوهرية في المسرح الرومانسي غيَّرت من طبيعة الحوار ولغته، اذ جاء بلغة فيها مرونة العاطفة واستجابة الانفعالات والخيال، فضلاً عن خلط الحوار بين الشعر والنثر، ومحاولته استيعاب تكوينات متناقضة في السلوك البشري والطبيعة الطبقية في المجتمع من خلال ذلك النوع الذي وجد لنفسه متسعاً في القرن الثامن عشر وعرف بالميلودراما. فعلى الرغم من اتفاق واضح بين معظم الدارسين والمنظرين على أن الحوار هو الركن الأساس في قيام الدراما، إذ تسرد بوساطته القصة المعدة للتمثيل شعراً أو

نثراً على خشبة المسرح عن طريق الايماء والملابس والمشاهد[٣٤]. يبرز تساؤل يعود بتصور أشمل لحالة المسرح والحوار في ظل تقدم الفكر الأدبي ويتلخص في «ماذا عن تمك المسرحيات الصامتة الفاتنة التي كانت حشود الناس في باريس تستمتع بها في القرن التاسع عشر؟»[٣٥]، إن هذا التساؤل الذي أطلقه مارتن اسلن يضعنا أمام مسألتي (الثبات) و(التخلّي) في استخدام عنصر درامي مهم قامت على أساسه خطوات المسرح منذ آلاف السنين، وهو أمر ينبه على قدرة الفنان على تجديد أساليبه الفنية وأدواته إلى درجة التخلي عن عنصر متعارف على ضرورته الحاسمة في العمل وابداله عناصر معوضة كالايماء وحركة الممثلين والملابس والاضواء والموسيقى، وهي وإنْ بدت تؤدي دور التحاور في التشكيل والتفاعل والايحاء، لكنها لا تستطيع أن تؤدي ما تؤديه لغة الحوار بالكلمات أبداً، إلا في حالات نادرة جداً. إن الأثر الرومانسي يبدو واضحاً في قابليات الكتاّب المسرحيين على استحداث التجديد المسرحي، حتى لو مسَّ ذلك أبرز ثوابت المسرح وهو الحوار. بيد أن الفن القصصي بوصفه نوعاً أدبياً في دور التطور، جلب معه اسلوبه في الحوار الأدبي مستمداً من طبيعته الفنية، فقد ذهب الألماني شليكل سنة ١٨٠٠ «إلى القول أن القصة كانت هي النمط الرومانسي بالذات»[٣٦] لأن الرواية في أوروبا لم يكن حتى في القرن الثامن عشر إلاّ استمراراً لسلسلة المغامرات المنظومة ذات الاسلوب الملحمي؛ اناشيد الأمجاد والمغامرات العسكرية والروايات الغرامية، ولم تكن الرواية الباروكية بعد ذلك في القرن السابع عشر سوى صدى عشاق الروايات المتسلسلة[٣٧]. وكانت الرومانسية الألمانية قد جاءت لتهتم بناحيتين في الكتابة القصصية هما الاعترافات والتاريخ. فالاعترافات تدين بشكل واضح إلى الرواية العاطفية في القرن الثامن عشر. أما الجانب التاريخي فقد طوّر الرواية التاريخية التي غذّاها اهتمام الرومانسيين بالماضي. ويمكن القول أنَّ الحوار الأدبي في الروايتين العاطفية والتاريخية كان مرتبطاً بهاجس استنطاق الشخصية لتؤدي دوراً تبشيرياً في الحياة الجديدة التي استقبلها الناس بعد انهيار سدود الكلاسيكية. وعلى الرغم من أن الرواية التاريخية مثلاً تتناول شخصيات الماضي، لا يكون ضرورياً سقوط حوارها في منزلق اللغة المهجورة المأخوذة من سياقاتها التاريخية لفترة الماضي.

فقد كتبت بعض الأعمال على وفق هذه الرؤية. وينبّه جورج لوكاتش على ذلك بقوله: «انَّ استخدام الالفاظ المهجورة يجب أن يستبعد من اللهجة اللغوية العامة للرواية التاريخية بوصفه تصنعاً سطحياً، والمهمة هي تقريب فترة ماضية من قارئ في الوقت الحاضر... وإنَّ الوسائل اللغوية للرواية التاريخية هي مبدئياً، غير مختلفة عن الوسائل اللغوية للرواية المعاصرة»[٣٧] إذْ يقرن لوكاتش الصدق الفني بمستوى الانفعال في التصوير وترجمة مشاعر الآخرين، وليس من خلال حصر التعبير في نطاقات الاستخدامات القديمة المهجورة. غير أن لغة الحوار بها حاجة إلى تنويعات في التوظيف اللغوي بما يعطي حالة من التواصل اللغوي مع السياق التاريخي المراد بعثه في النص، لكن ذلك ليس غاية بحد ذاته، أما لغة حوار الروايات العاطفية أو الذاتية أو الاعترافية التي شاعت في الفترة الرومانسية فقد تخلصت من الاحتكام العقلي ونبرة السؤال والجواب في إطار من المعقولية السائدة في حدود ذلك المجتمع على وفق النبرة السقراطية أو الافلاطونية القديمة، إذ تنوعت لغة الحوار وأنماطه، فاتضحت معالم جديدة تمثلت في النزوع نحو الحوار الداخلي والمناجاة النفسية في سياق لغة وجدانية تدور في محيط الذات الفردية للمبدع.

أمّا في القرن التاسع عشر فقد برزت ملامح مغايرة لمذهب آخر هو الواقعية، الذي واجه فيه الادباء واقعهم بصيغ تعبيرية مختلفة الزوايا، إلا أنهم وضعوا فكرةً رئيسة، محوراً لهم، وهي ضرورة تناول الظواهر الشمولية والكلية التي تشغل سطح الواقع، ووجدت الرواية ساحتها المثلى في رحاب هذا المذهب الذي أعان على انتشارها حتى أصبحت النوع الأدبي المهيمن على مشهد المذهب. وعبرت عن خلاصة أفكاره التي استقرت في شكلها الواضح في خمسينيات القرن التاسع عشر التي تعتقد «أن على الفن أن يصور العالم الحقيقي تصويرياً أميناً. لذلك يجب أن يدرس الحياة المعاصرة عن طريق الملاحظة الدقيقة والتحليل المتأني، وعلى الفنان أن يفعل ذلك بدون انفعال، أي بدون حشر الذات، أي بموضوعية»[٣٩] فاتسم الحوار في الرواية والقصة والمسرح بلغة واضحة، تتعامل مع اليومي والسائد في الحياة الاجتماعية والسياسية بعيداً عن النبرة الذاتية. وجاءت الطبيعيّة بوصفها مرحلة لاحقة في المسيرة العامة للواقعية لتعالج

الشخصيات والقضايا معالجةً علميةً، فالطبيعيّة أصلاً تصدر «عن الفلسفة الطبيعية أو العلم وتصف طريقة تؤدي إلى بلوغ الحقيقي»[٤٠] وما يميزها هو أنها «تركيبة العلم الحديث مطبقة على الأدب»[٤١]. وقد استند الحوار الأدبي هنا إلى أساسيات أهمها أنه يصف ويعلّق تعليقات تحليليّة للظواهر والسلوك ويصوّر ما هو ذهني وروحي في اطار تداخله مع ما هو محسوس. «وقد بلغ زولا هذا الغرض بما قدم من مشابهة دقيقة بين الروائي والطبيب»[٤٢]. لذلك تظهر الشخصيات محدودة الأقوال ضمن تحركاتها التي تنحصر في داخل بقعة معدةٌ مسبقاً من قبل الكاتب. فكان الطبيعيون يحلون المراقبة والتجربة محل الخيال. فحوار الشخصيات حذر يرتبط بقدرة الكاتب على تحليل الظاهرة السلوكية والاجتماعية على وفق معطيات وحقائق مرصودة، لكي «يكون الروائي صانعاً وتكون الرواية منتوجاً يقوم بنفسه وينزل في مكانه عندما ينتهي البحث جميعه وتتجمع الحقائق»[٤٣].

وبعد أن تقدمت العلوم النفسية للفرد والمجتمع والتقت ظلالها الواضحة على الأدب ومذاهبه وأنواعه الابداعية، تعمّق الاهتمام بالتكوين السيكولوجي وبضمير الفرد وصوت الذات في محاورة الأشياء. فبرز إلى الوجود الحوار الداخلي جزءً مهمّاً في التكوين البنائي لشخصيات الرواية، وشغل مساحةً لافتةً للنظر في فهم الشخصية ودوافع حركاتها ونتائج أفعالها. وارتبط ذلك بالاتجاهات النوعية للرواية، أي التي انبثقت من التطور الفني الداخلي للنوع الأدبي بعيداً عن الأثر المباشر للمذهب الأدبي، وهو ما تجلّى في رواية تيار الوعي Stream of Consciousness مطلع القرن العشرين، ومن ثم لدى جماعة الرواية الفرنسية الحديثة في منتصفه.

٢- العامل التكنولوجي:

كانت للثورة التكنولوجية في القرن العشرين أهمية كبرى في ابتكار فنون ابداعية جديدة، لها اتصال وثيق بالفنون الإبداعية السابقة، غير أن لها أيضاً شكلها الخاص وأدواتها الفنية وأساسياتها المختلفة والمستقلة. وتجلّى الأثر التكنولوجي في اختراع السينما وأجهزة المرئيات والمسموعات من أبسط أنواع العدسات إلى الكاميرات

الالكترونية المتطورة، وظهور القصة السينمية والقصة التلفزيونية والقصة الاذاعية التي تكتب جميعاً تحت هاجس مراعاة شروط تنفيذها بوساطة الآلة التكنولوجية التصويرية والمونتاجية والصوتية والضوئية والإخراجية. فولدت حاجات لفنون ذات صيغة تنفيذية تضع القصة في سياق التنفيذ التكنولوجي البصري أو السمعي في مقدمتها فن السيناريو الذي هو عملية كتابة «قصة تُروى بالصور»[٤٤]، تخضع إلى تقطيع اخراجي يحولها إلى مشاهد عدّة عبر فهم المخرج الخاص في التعامل مع زوايا الكاميرا واختيار اللقطات المناسبة والمؤثرات السمعية والبصرية. وقد صار من تقاليد بناء القصة المعاملة تكنولوجياً في إخراجها وتنفيذها سينمياً واذاعياً، أن يكون لها حوارها الخاص الذي يكتب في ضوء شروط مغايرة، أهمها مراعاة كونه حواراً ليست له علاقة قائمة مع السرد الوارد عادة في الرواية أو القصة، وغير مصمم تحت تأثيرات النص المكتوب للمسرح. وإنما ثمة علاقة جديدة يقيمها الحوار مع عناصر سينمية واذاعية تتحكم فيها مواصفات الآلة وتسهم في جعل الحوار واقعاً تأثير زمني أو مكاني معين في سياق تصعيد التوتر، لتتم صناعة الايقاع الزمني للعمل، إذ «تقدم كل من الكاميرا والميكروفون وسائل عديدة لتركيز الحدث وهو ما لا يتوافر في المسرح»[٤٥] ففي السينما كما في المسرح يتخذ الممثل لنفسه مكاناً بفعل التأثير الإخراجي، ينافس الاداء الدلالي للغة من حيث انها نص مكتوب فقط. فعبارة حوارية من الممكن أن تُؤدىُ تنفيذياً من الممثل في أكثر من شكل وايحاء ما بين دلالة على الحب أو الكره أو الحزن أو السخرية. إذ أنَّ «معنى المقطع يقدمه الممثل وليس اللغة التي هي المسبب فقط»[٤٦]. غير أنَّ ثمّة أموراً مضافة في خصوصية الحوار السينمي تكتسب قيمتها الدلالية من مجموع المفردات السينمية الداخلة في تكوين العمل بوصفه وحدة متكاملة، فإذا «صوّر المتكلم بلقطة بعيدة فإنَّ تجاوره مع ما يحيط به من بيته يمكن أيضاً أن يغير معاني الكلمات. وإذا تمَّ نطق نفس السطر في لقطة كبيرة سيكون لها معنى جديد في التأكيد. إنَّ فوائد التزامن يمكن أن تمتد إلى الأصوات الأخرى، فالموسيقى والمؤثرات الصوتية يمكن أن تعدل معاني الكلمات كثيراً. نفس الجملة السابقة إذا ما نطقت من خلال غرفة الصدى ستكتسب دلالات مختلفة عن الجملة وهي تهمس بحميمية. إذا تطابق هزيم الرعد مع

نطق جملة فإن التأثير يكون مختلفاً عن زقزقة الطيور أو نحيب الريح»(٤٧). فالمعاني المتعددة المكتسبة من مؤثرات الصوت وزوايا الكاميرا والملحقات السينمية الخاضعة للتأثير التكنولوجي، يستحيل تجسيدها بنفس التأثير الدلالي في النص المكتوب غير المنتج، حتى لو اقحم الكاتب مُعلّقاً على كل جملة منطوقة من قبل الشخصية. ومن المهم أن نبين هنا أنَّ واحداً «من الاختلافات الكبيرة بين حوار المسرح وحوار السينما هو درجة الكثافة»(٤٨)، إذ يعمد المسرح بطبيعته إلى التوضيح، فالمسرح مكان يجمع بين المرئيات والمسموعات غير أن الكلمة المنطوقة هي السائدة دائماً. ويكون التوضيح هنا تعويضاً عن الخسارة الصورية لأن الجمهور المسرحي غير موجود في قاعة المسرح على درجة واحدة من القرب إلى خشبة العرض. وتكون الغالبية دائماً بعيدة عن ادراك تفاصيل التغيرات في المرئيات. أمّا في السينما فإنه «طالما أن باستطاعة اللقطة الكبيرة أن ترينا أدق التفصيلات فإن التعليق الشفهي غالباً ما يكون زائداً. هذه المرونة المكانية تعني بأن ليس على اللغة أن تحمل العبء الثقيل الذي يحمله الحوار المسرحي»(٤٩).

إنَّ وظيفة الحوار من حيث ارتباطها بشخصية القصة وحدثها تتشابه في الرواية والقصة والفلم والتمثيلية في مسألة أساس هي أن «الحوار وظيفة شخصية، إذا عرفت الشخصية فعلى حوارك أن يجري متدفقاً إلى جانب قصتك»(٥٠) ساعياً إلى تنمية الحدث والكشف عن الصراع بين الشخصيات وتبين المظهرية السلوكية الوجدانية والانفعالية لها.

أمّا من حيث نوعية اللغة المنطوقة في السينما، فهناك نوعان أساسان هما: الحوار الفردي والحوار الثنائي. وهي حالة تشبه التقسيم النوعي للحوار في الرواية والقصة والمسرحية إلاّ أن للحوار الفردي في السينما سمةً تميزه، فهو «يقرن غالباً مع الأفلام الوثائقية التي يقدم للجمهور فيها مُعلّق من خارج الشاشة المعلومات المادية المرافقة للمرئيات... ويجب أن يقدم التعليق الشيء غير الموجود في الصورة، وأن القاعدة الكبرى في استخدام هذا الاسلوب هو تجنب إعادة المعلومات الموجودة في الصورة»(٥١) فضلاً عن استخدام الحوار الفردي في الافلام الخيالية، ويفيد هذا الاسلوب خاصة في

تركيز الاحداث والزمان. ويسبق تعليق المعلق احداث الفيلم بشكل يقود فيه إلى مركز الاحداث وتصاعدها. ومن هذا الحوار يتفرع الحوار الفردي السردي الذي «يستخدم بصورة شمولية ليقدم صورة ساخرة مباينة للمرئيات... ويربط بين الكثير من الاحداث بانتقالات ضرورية وتعليقات فلسفية[٥٢]. وتمثل المرئيات في هذا المجال (الماضي)، في حين يكون المجرى الصوتي للمعلّق هو (الحاضر) وأن ذلك هو الشكل الخارجي للحوار الفردي في السينما. وفي الوقت نفسه هناك شكل آخر هو الحوار الفردي الداخلي الذي يكون «من أثمن الأدوات بيد المخرج إذ أنه يستطيع بواسطته أن يوصل ما تفكر به الشخصية»[٥٣]. وهو أحد الابتكارات الدرامية المستعارة أصلاً من المسرح، ويعرف بالمناجاة المفردة Soliloquy «أي أن اللاقطة تنصت للشخصية بالذات وهي تتكلم مع نفسها بينما تسجل آلة التصوير المشهد»[٥٤].

أمّا الحوار الثنائي في السينما فهو يعادل الديالوج Dialogue في الأدب من حيث إنه حوار خارجي ظاهر، يشترك فيه طرفان، بيد أنه يمتاز بالتجاوب الخاص مع المؤثرات والأدوات السينمية كما ذكرت آنفاً.

إنَّ اختلاف نوعية الحوار وأساليبه يرتبط باختلاف البناء الدرامي للقصة المقدمة سينمياً أو تلفزيونياً أو إذاعياً. فالقصة الاذاعية المسماة التمثيلية الإذاعية يرتكز حوارها على الدقة في نقل المعلومة والتسلسل الواضح في تناول تصاعد الحدث والاحتكام إلى التنوع الدلالي بنبرات صوت الممثل لأنه عنصر أساس في توجيه المتلقى إلى زاوية تأثير معينة للتمثيلية المقدمة. فصوت الممثل مع الفواصل الموسيقية أو الموسيقى المصاحبة هي الأدوات التنفيذية في نقل حوار التمثيلية إلى المستمع فليست ثمة صورة أو إنارة أو مؤثر مرئي معين، وكل شيء يضع في حسبانه أنه يتوجه إلى مستمع وليس مشاهداً. إذ أن «التمثيلية الاذاعية تتكون من الكلمات. والكلمات هي التي تقوم بكل شيء، فليس هناك ممثلون يرون وهم يتغيرون وفقاً للدور. وليس هناك مسرح يخترع ليشابه المكان.. ولكن الكلمة المنطوقة وحدها هي التي تثير الخيال، وتمد المستمع بمنظر الشخصية وملبسها وحركاتها»[٥٥].

فالحوار الاذاعي يؤدي من خلال الصوت امكانية توصيل بديلة عن الامكانات البصرية في المضمار نفسه. ويمكن القول أن التمثيلية الاذاعية المسموعة في أغلب الاحيان هي حوارية خالصة تماماً تعتمد على الصوت المنطوق، وانها تتوجه إلى الاذن مباشرة دون المرور بالعين.

* * *

للحوار أهمية بنائية في الرواية والقصة القصيرة، في ظل حقيقة أساس هي انه عنصر بنائي وافد من الدراما إلى الأدب السردي (القصصي خاصة)، غير أن من الممكن وروده في الادب القصصي أساسياً يتواكب مع أهمية السرد. والحوار تاريخياً في الرواية أسبق منه في القصة القصيرة، لذلك أفادت القصة القصيرة في مفاهيمها ومرتكزاتها الجوهرية من معطى النوع الأدبي السابق لها وهو الرواية، ولا سيما في بناء المشهد في القصة القصيرة حيث الحوار هو عماد المشهد وواسطته في الظهور ولأنَّ القصة القصيرة لها استقلالية واضحة في البناء والفضاء والافادة من العناصر السردية الاخرى. فقد امتلكت خواصاً ميزت الحوار فيها، وهي خواص استمدت امكاناتها من روح الفردية والذاتية في المعالجة والتوحد العالي لأجزاء النص في اتجاه واحد يقود الشخصية والحدث في القصة القصيرة استناداً إلى إنه «يوجد في القصة القصيرة شيء لا نجده في الرواية عادة وهو احساس عارم بالتوحد الانساني»(٥٦) فضلاً عن أن كاتب القصة القصيرة ليس له بديل عن التكثيف في استخدام الحوار، كي لا يميل إلى الإطالة في شروحات وتفاصيل، الأمر الذي قد يتوافر في الرواية بحكم عناصرها وبنائها.

إن الحقيقة المهمة التي ينطلق منها البحث هي أن الحوار الخارجي هو أكثر شيوعاً بين أنواع الحوار في القصة القصيرة. إذ له وجود واضح في أية قصة تضم شخصيتين بينهما وشيجة تربطهما بحدث وزمان ومكان. والحوار الخارجي عامل أساس في دفع العناصر السردية إلى أمام. حيث يرتبط وجوده بالبناء الداخلي للعمل القصصي، معطياً له تماسكاً ومرونة واستمرارية. فالحوار هو الكلام الملفوظ المتبادل بين شخصيات القصة، وتقع عليه مسؤولية نقل حركة الحدث من نقطة إلى أخرى داخل النص. وهي عملية

صعبة تتحول من خلالها الفكرة إلى جزء فاعل له صيغة عمل داخلية نابعة من اجراءات الحدث وتفاصيله. ويرى (بيرسي لوبوك) أن ذلك هو مسرحة الحركة والأفكار ويسميها «الدراما الناطقة»(٥٧) لأن الشخصيات تعبر عن ذواتها من خلال أفكارها المنطوقة في اطار من صراع الاحداث. في حين يطلق لوبوك على التأملات والتداعيات المحصورة في ذهن الشخصية مصطلح (الدراما الساكنة).

يتصل المدخل المناسب إلى دراسة اسلوب الحوار في بناء القصة القصيرة بالمحادثة التي تتم في الحياة بين الناس. ويبدو من المهم أن نتلمس ملامح حركة الحوار في أداء دوره الوظيفي العام في تحقيق فعل فني بنائي، في ضوء علاقة تقابلية مع حالات المحادثات التي تقع في الحياة. إذْ «إنَّ التعبير الذي يمارسه الناس كنشاط نطقي في العلاقات فيما بينهم، هو تخاطب أو تحاور، وهذا يعني أن التعبير ليس واحدي المنبت... التعبير ثنائي المنبت بمعنى أنه من أ إلى ب وفي الوقت نفسه من ب إلى أ. كل متكلم هو أيضاً وفي الوقت نفسه مخاطب. فالكلام مخاطبة وتوجه، اصغاء لنطق ونطق. انه علاقة»(٥٨)، وتحتاج هذه العلاقة إلى رصد دقيق من أجل تفسير ظواهرها المرتبطة بالتصرف السلوكي والانفعالات الوجدانية الخاصة للإنسان. ففي أحاديث الناس تتجلى سماتهم وطبائعهم وأفكارهم ويكشفون أحياناً عن جزء من نواياهم. والناس حين يتحدثون فيما بينهم لا يضعون مخططاً محدداً يضبط كلماتهم وعباراتهم ومواضيعهم. فقد يدخلون موضوعهم الرئيس في طيات موضوعات عدة يفتحون صفحاتها وهم يرومون أمراً آخر. ومن هنا ينشأ وعي خاص لدى الكاتب في اختيار اسلوب الحوار الأدبي الذي يجريه على ألسن شخصياته. إذ يتطلب من الكاتب توجيه الحوار إلى اتجاه التكثيف والاكتناز من أجل نقل الحوار من مستوى المحادثة اليومية العادية التي تحدث بين الناس، إلى مستوى جديد يتوافر على انتقائية في المفردة والتركيب والموضوع والايحاء انسجاماً مع روح الايحائية التي تنبع من أي عمل فني، مهما كان واقعياً أو أميناً في تصوير مواضعات الواقع. وينبّه تشارلس مورجان على هذه النقطة فيشير إلى «أنّ الحوار تقطير لا تقرير»(٥٩) وانه «وسيلة شكلية للنفاذ إلى جوهر الاشياء»(٦٠). غير أن ذلك لا يعفي الكاتب من خطأ قد يقع فيه وهو تجاهل المحادثة الحياتية اليومية بين

الناس، ذلك أنها المادة الأساس التي تمكن الفنان من اختيار لمحاتها المضيئة في وسط العمل الفني. فالمحادثة في الحياة العادية مرتبطة بالحوار القائم بين الشخصيات المبتكرة في العمل القصصي. ولكنه ارتباط تفاعل، لا ارتباط ارتماء أو اتكاء، فذلك يقود إلى الترهل والملل. والقصة القصيرة هي الجنس الأدبي الأكثر احساساً ازاء هذه المسألة.

ثمة حقيقة عامة مهمة يتأسس عليها تحليل الحوار بأنواعه وأنماطه الوظيفية في القصة القصيرة، تلك هي أن الحوار جزء فني من كيان أدبي تتوافر فيه العناصر الأدبية المتكاملة التي تجعل من ذلك الكيان اللفظي أدباً وليس شيئاً آخر. فالحوار في ضوء هذه الحقيقة تأسيس فني فيه خاصيتا الانفصال والاتحاد معاً، في علاقته مع المحادثات الحياتية اليومية. فعلاقة (الاتحاد) هي علاقة اشتقاق وتناغم واستمداد من معين حياتي يعطي صورة عن حالة فكرية أو نفسية أو طبقية، تكون عليها الشخصية القصصية. وتتضح هذه العلاقة بصورة كبيرة في القصة الواقعية وتكون عندها في غاية الأهمية لأنها تحقق التواصل مع الحياة في موضوع متناول، على الرغم من المحاذير القائمة، وأهمها التطويل والحشود والسأم والرتابة والسذاجة غير المبررة وأشياء أخرى، لا يمكن نقلها كما هي عليه في الحياة إلى حوار النص الأدبي إلا عبر توظيف اجرائي يقتضي ذلك. إذ لا ينجو المؤلف من ايقاع متلقيه في الملل. حتى إذا أراد عن قصد أن يرسم ملامح شخصية مملة أصلاً في القصة. حيث أنه يباح للكاتب أن يجعل شخصيته القصصية مملة «ولكن المشكلة هنا أن القارئ سيجدها متعبة»[٦١] لذلك يكون الزاماً على الكاتب أن يجعل الحوار مسلياً وهو يسعى إلى اضفاء سمات الملل على السلوك الشخصي لبطله في القصة. انّ عليه ببساطة أن يعالج موضوع الملل دون أن يكون مملاً، وأن يتجنب احداث أثر الملل في نفس المتلقي. وإنما يقوده إلى الموضوع نفسه عن طريق الايحاء المستمر لدلالة اشارته إلى الاشياء والافعال.

أمّا علاقة (انفصال) الحوار عن المحادثة اليومية بين الناس في الحياة. فهي علاقة بنائية تصب في صياغة التكوين الفني ذاته. على الرغم من «انه ليس من السهل البرهنة على أن هذه الكلمات بعد أن تدرج في سياق العمل الأدبي تتوقف عن كونه

كلمات، وتصبح ظاهرة فنية أخرى. حقاً إنَّ بإمكان هذه الكلمات أن تبدو من وجهة نظر شكلية، نفس تلك الكلمات التي نصادفها في الحديث اليومي»(٦٢) بيد أن الدارس المتأمل للعمل الأدبي لا يخفى عليه الفرق بين الحالتين. ويكون «بإمكانه أن يحدد بدقة أنّ أمامه قطعة من ظاهرة فنية وليس تسجيلاً لحوار حقيقي أو قصة من الحياة المعاشة»(٦٣).

وحين يرصد الدارس تداخلاً غير مبرر، وخلطاً بين فن القول والحديث اليومي العادي في وعاء واحد، على غير انسجام أو سبب استدعائي من باطن النص، يحيل الأمر إلى ثغرة في العمل الأدبي ذاته. ذلك أن الحوار هو حديث فني للشخصية المبتكرة أصلاً داخل القصة. وإنَّ هذا (الحديث الفني) كما يراه أوديبفسكي «ينتمي بكليته إلى عالم الفن ولا يجوز الحكم عليه بمقاييس الحديث العادي في الحياة اليومية.. ففي عمل فني حقيقي لا يكون الحوار وسيلة اتصال بل شكل أو بكلمة أدق، أحد جوانب شكل هذا العمل المشارك في تكوين العالم الفني المحدد»(٦٤).

واتصالاً بما تقدم، هل يكفي أن تعبر الشخصيات في القصة القصيرة عن أفكارها عبر حوار موجزٍ وموحٍ؟. إنَّ الايجاز والايحاء عنصران مهمّان يؤديان إلى مواءمة حديث الشخصيات مع تكوين القصة من حيث فضاؤها الزماني والمكاني والحدثي. غير إنّ ذلك الحوار يظل في حاجة إلى بناء خاص يُظهر سمته الفنية وأدبيته المستقلة، ويتم اعتماده في تطوير الفكرة وتقديم الحدث. وكي لا تكون القصة ذات نفس أحادي غير مبرر ينطلق من صوتين أو ثلاثة أصوات تتحاور في حيز من الأفكار التي يتقاذفونها دفعة في أثر دفعه بعيداً عن المرونة أو الالتفاتة أو التوقف أو الاسترسال أو القطع أو الفكاهة أو الاخفاء أو التصريح، تلك الميزات التي تميز أحاديث الناس في الحياة، والتي تخضع إلى انتقائية خاصّة منسجمة مع موضوع القصة وتركيب حبكتها وشخصياتها واتجاهها الفني عند صياغة حوار الشخصيات فيما بينها.

فـلا يتطور الحـوار بهـذا الشكل التـسلسلي أ، ب، جـ، د، هـ لأنَّ الأحـاديث بين الشخصيات في المحادثة الحياتية لا تسير على وفق انتظام مرسوم بدقة وترتيب مرقم. فكيف الحال اذن في حوار الشخصيات في العمل القصصي، وهو أمر خاضع لانتقاء وايجـاز واختـيـار فكري وابتكار فني يقدم لمحـات من الحـيـاة في اطار الايحـاء المؤثر المرتبط بقيمة جمالية وفكرية معينة. فالحوار في القصة ينمو مع نمو الافكار والمواقف. إنَّ القاص «يثير نقطة ثم يتركها، ثم يعود إليها ثانية يتركها ثانية ناقصة، ولكن يعود إليها ثانية، وكل مرة يحفر فيها أعمق. ولهذا قد يكون التطور هكذا أ، ب، جـ، أد، ب هـ أ، جـ، و، ب»[٦٥] وتتـخذ النقاط في الحـوار نسبـاً مـتـفـاوتة من الاضـاءة في تقـديم القصة، فثمة نقطة خافتة تتبعها نقطة مضيئة فنقطة خافتة، فنقطة أكثر اضاءة، وهكذا حتى يتحـول الحوار إلى سلسلة مشعّـة متوهجة من نقاط تتـراوح بين اضاءة وخفوت، فيتحقق تناغم في سياق الحوار يشبه التناغم الموسيقي. «والموسيقى مقارنة جيدة هنا يمكن لموضـوعة أن تقدم وتكرر ثم تـختـفي مدة من الوقت لتظهـر ثانيـة في نقطة ذروة بقوة أكثر»[٦٦]. ذلك أن النثر كما يعتـقد فلوبير يمتلك القدرة على أن يكـون موسيـقيـاً ومتناغماً شأن الشعر على الرغم من موضوعيته اللازمة. يذهب فلوبير إلى أن جملة من النثر يجب أن تكون شأن سطر جديد من الشعر، ومستحيلة التغيير، نغمية بكل ما في الشعر من موسيقى[٦٧].

إنني إذ أجيء على مرتكزات أساسيـة في الجدل القائم بن الحوار الأدبي والمحادثة الحياتية، فإنما أسعى إلى جعل ذلك تأسيساً أنطلق منه في تحديد أنماط الحوار ووظائفها لا سيـمـا على صعيد الحـوار الخارجي، لأنه النوع الشـائع في النصوص والمتوافـر على عناصر بيِّنة في قـيام ذلك الجدل. فالحوار في القصة القصيرة يلقى عناية مضاعفة من الكاتب قـيـاساً على عنايته بحوار الرواية على أهميـته، ذلك لأن مجال الزلل والترهل والاضطراب لا يمكن اخفـاؤه أو التـقليل من شأنه، لأنّ القصـة القصيـرة المتوافـرة على حوار، تلجأ إليه لحاجة أساس في بنائها إلى التكوين المشهدي الذي يسعى إلى تسليط الضوء والأهمية على جزء زمني من حركة الشخصية وفعلها الحدثي. فيكون الحوار في القصة القصيرة نافذة لمرونة يحتـاجها البناء السردي، ولعلها رئة أخرى تتنفس القصة من خلالها هواءً جديداً يضخ في أجزائها.

أمّا الحوار الداخلي في القصة القصيرة، فهو ذو تنوّع وغنى في أساليبه وأنماطه الوظيفية التي تحقق له غايته الفنيّة. ولا يمكن أن يتم تحليله إلا استرشاداً بمعطيات الذاكرة وقدرتها على الاسترجاع والكشف عن احداث الزمن الماضي وارتباطها بالمحفزات في الزمن الحاضر في سياق تطور الحدث والشخصيات، فضلاً عن العلاقة المهمة بين حوار الذات مع نفسها، والمخيلة بوصفها مولّداً مستمراً لحالات وصور ورغبات تقيم فعل المواصلة مع النفس البشرية في موقف مسبّب. وقد دعا هذا الأمر إلى تبين علائق التشابك بين الذاكرة المسترجعة للصور، والمخيلة المؤسسة لها والمبتكرة لما ليس له وجود في وعي الإنسان. وذلك كله ينشط في ضوء فلسفة اتجاه أدبي مهم، هو تيار الوعي Stream of Consciousness الذي يقود القصة في سياق خطابها العام على ضوء المعطى الجوهري للوعي وامكانات التوليد الذهني. ولأنّ القصة القصيرة ذات ارتباط وثيق بالنزعة الذاتية، وبالحدث المفرد فانّ الحوار الداخلي يرتبط غالباً بكليّة حدث القصة، مؤدياً إلى جعل هذا الاسلوب عنصر انتماء وانبثاق في داخل النص على نحو شمولي. في الوقت الذي يمكن أن نجد حواراً داخلياً جزئياً يرتبط بحدث طارئ ليس له تأثير جوهري وعارم في سياق النص كله. فضلاً عن أن علاقة ممكنة وواضحة من السهل تشخيصها بين الحوار الخارجي الظاهر والحوار الداخلي المرتبط بالعالم الداخلي للشخصية، وهي مسألة يحللها الكتاب في الفصول المقبلة حين ترد في منهج التحليل والدراسة، وقد تناول الكتاب في حيز الحوار الداخلي ممهدات العلاقات البنائية لهذا الاسلوب في تكون النص القصصي واعتمدها في التحليل.

الهوامش

(١) د. عبد المنعم تليمة/ مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت ط٢، ١٩٧٩، ١٢.

(٢) ميخائيل باختين (تحليل لرواية تولستوي البعث)، ترجمة وتقديم محمد برادة/ مجلة (الثقافة الأجنبية)، بغداد، العدد (٢) السنة (٣) ربيع ١٩٨٣، ٥.

(3) Robert. S. Green Television Writing Theory and Techniqne, U. S. A. 1950, P. 39.

(٤) م. ب. باختين/ قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي (ترجمة د. جميل نصيف التكريتي) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ١٩٣.

(٥) د. عز الذين اسماعيل/ الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٧، ١٩٧٨، ٢٤٧.

(٦)و (٧) د. محمد مندور/ الأدب ،وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط٢، (د.ت)، ١٢٠.

(٨) نقلاً عن : م. س. كوركينان/ موسوعة نظرية الأدب- الدراما- (ترجمة د. جميل نصيف التكريتي)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦، ١٠.

(٩) نقلاً عن تزفيتان تودوروف/ المبدأ الحواري- دراسة في فكر ميخائيل باختين (ترجمة: فخري صالح)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢، ١١٣.

(١٠) أنظر: د. سعيد علوش/ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت- سوشبريس، الدار البيضاء ١٩٨٥، ٢٣٤.

(١١) د. عبد الرحمن بدوي/ الخطابة لأرسطو، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠، ١٤.

(١٢) كليفورد ليج/ المأساة (ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة) موسوعة المصطلح النقدي رقم (١)، وزارة الثقافة والفنون، بغداد ١٩٧٨، ٢٣.

(١٣) م. س. كوركينان/ موسوعة نظرية الأدب- القسم الرابع، ٣٢.

(١٤) المرجع نفسه، ٣٣.

(١٥) كليفورد ليج/ المأساة، ٩٤.

(١٦) المرجع نفسه، ٤٩-٥٠.

(١٧) نفسه، ٦٦.

(١٨) أنظر د. سليمان الطراونة/ دراسة نصية أدبية في القصة القرآنية، عمان ط١/١٩٩٢، ١٧٠.

(١٩) سورة الأنعام: الآيتان ٧٦، ٧٨.

(٢٠) د. سليمان الطراونة/ دراسة نصية أدبية في القصة القرآنية، ١٧٤.

(٢١) سورة المؤمن: الآية ٢٦.

(٢٢) سورة المؤمن: الآية ٢٧.

(٢٣) سورة المؤمن: الآية ٢٨.

(٢٤) فيليب فان تيغيم/ المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا (ترجمة فريد انطونيوس)، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط٢، ١٩٨٠، ١٤٦.

(٢٥) رينيه ويليك، أوستن وارين/ نظرية الأدب (ترجمة محي الدين صبحي) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ٢٤٢.

(٢٦) د. عبد المنعم تليمة/ مقدمة في نظرية الأدب، ٢٣.

(٢٧) و(٢٨) و(٢٩) ديمين كرانت/ الواقعية (ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة) دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠، ١٦.

(٣٠) فيليب فان تيغيم/ المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ١٦.

(٣١) الرومانسية/ ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨، ٧٥.

(٣٢) و(٣٣) المرجع نفسه، ٦٨،٦٩.

(٣٤) اشارة إلى تعريف معجم أوكسفورد لكلمة المسرحية، ينظر: مارتن أسلن/ تشريح الدراما، (ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت) وزارة الثقافة والفنون، بغداد ١٩٧٨، ٧.

(٣٥) المرجع نفسه، ٧.

(٣٥) ليليان فروست/ الرومانسية، ٦٥.

(٣٧) ر. م. البيريس/ تاريخ الرواية الحديثة (ترجمة جورج سالم) منشورات عويدات، بيروت- باريس ط٢، ١٩٨٢، ١٧.

(٣٨) الرواية التاريخية (ترجمة د. صالح جواد الكاظم)، وزارة الثقافة والفنون، بغداد ١٩٧٨، ٢٨٣-٢٨٤.

(٣٩) رينيه ويليك/ مفاهيم نقدية (ترجمة د. محمد عصفور) سلسلة عالم المعرفة العدد (١١٠) الكويت ١٩٨٧، ١٨٦-١٨٧.

(٤٠) ديمين كرانت/ الواقعية، ٤٧.

(٤١) المرجع نفسه، ٥٦.

(٤٢) نفسه، ٥٦.

(٤٣) نفسه، ٥٧-٥٨.

(٤٤) سِدْ فيلد/ السيناريو (ترجمة: سامي محمد) دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩، ٢٣.

(٤٥) جون هاوارد لوسون/ فن كتابة السيناريو (ترجمة ابراهيم الصحن مراجعة سعد لبيب) منشورات معهد التدريب الاذاعي والتلفزيوني، بغداد، ١٩٧٤، ١٧٨.
(٤٦) و(٤٧) لوي دي جانيتي/ فهم السينما (ترجمة جعفر علي) دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١، ٢٩٣.
(٤٨) و(٤٩) المرجع نفسه، ٢٩٩.
(٥٠) سدفيلد/ السيناريو، ٤٢.
(٥١) لوي دي جانيتي/ فهم السينما، ٢٩٦.
(٥٢) و(٥٣) المرجع نفسه، ٢٩٨.
(٥٤) نفسه، ٢٩٩.
(٥٥) د. طه عبد الفتاح مقلد/ الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٧٥، ٢٨٣.
(٥٦) ماري لويز برات (القصة القصيرة بين الطول والقصر) ترجمة: محمد عيّاد، مجلة (فصول) القاهرة، مجلد (٢)، ١٩٨٢، ٤٩.
(٥٧) صنعة الرواية (ترجمة عبد الستار جواد)، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨١، ١٥٦.
(٥٨) يمنى العيد/ الراوي الموقع والشكل، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت ١٩٨٦، ٢٢.
(٥٩) و(٦٠) الكاتب وعالمه (ترجمة د. شكري محمد عيّاد)، آلاف كتاب، العدد (٥٠٠)، القاهرة، ١٩٦٤، ٢٨٤.
(٦١) دايانا دابتفاير/ الرواية وصنعة كتابة الرواية (ترجمة سامي محمد)، سلسلة الموسوعة الصغيرة، ٩٩، بغداد، ١٩٨١، ٦١.
(٦٢) و(٦٣) ف. ف كوزينوف (حول دراسة الكلام الفني)، ترجمة د. جميل نصيف، مجلة (الثقافة الاجنبية)، بغداد، العدد (١) السنة (٢) ربيع ١٩٨٢، ١١٧.
(٦٤)المرجع نفسه، ١٢١.
(٦٥) ستورات كريفش/ صناعة المسرحية (ترجمة د. عبد الله معتصم الدباغ)، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٦، ١٣٩.
(٦٦) الموجع نفسه، ١٣٩.
(٦٧) نقلاً عن: مورس شرودر وآخرين/ نظرية الرواية: علاقة التعبير بالواقع. (ترجمة د. محسن جاسم الموسوي). مكتبة التحرير، بغداد ١٩٨٦، ٥١.

الباب الأول

الفصل الأول: الحوار الخارجي

المبحث الأول: الحوار المباشر

- المفهوم والاداء
- صياغة الرسم الكتابي للحوار
- الصمت في الحوار

المبحث الثاني: أنماط الحوار المباشر ووظائفها

- النمط المجرد
- النمط المركب (الحوار الواصف- الحوار المحلل)
- النمط الترميزي
- أنموذج ترميز الواقع

أنموذج ترميز المتخيل

المبحث الثالث: الحوار غير المباشر (السردي)

- المنقول غير المباشر
- المنقول المباشر

الفصل الثاني: الحوار الداخلي

المبحث الأول:

- توطئة في الجذور والعلائق
- بين تيار الوعي والمونولوج

المبحث الثاني: أنماط الحوار الداخلي ووظائفها

- حوار تيار الوعي
- المونولوج
- مناجاة النفس.
- الارتجاع الفني
- التخيّل (= أحلام اليقظة)

الفصل الأول

الحوار الخارجي

المبحث الأول: الحوار المباشر

المفهوم والأداء

الحوار المباشر هو الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في اطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة. إذ ينطلق الكلام من الشخصية (س) إلى الشخصية (ص) فتردّ الشخصية (ص) في سياق حدث القصة وحبكتها. وهو أكثر أنواع الحوار تداولاً وانتشاراً في الأدب القصصي. يقوم الكاتب من خلاله بنقل نص كلام المتحاورين متقيداً بحرفيته النحوية وصيغته الزمنية. ويتأسس الحوار المباشر على فكرة المشهد الذي تعرض عبره أقوال الشخصيات. ويعد هذا النوع من الحوار أبرز النتائج التي أسفرت عن التغيير الذي طرأ على دور الراوي في القصة حين كان يمارس مهمة سردية مهيمنة، فيعلم عن الحدث قبل أن يقع ويقص علينا ما يراه من زاويته. ويبدو لي أنَّ من المناسب اطلاق وصف الحوار التناوبي[1] على الحوار المباشر، ذلك أن التناوب هو السمة الاجرائية الظاهرة عليه. ويمكن عد هذا الحوار مرحلة لاحقة متطورة في مسيرة الحوار حصلت بعد أن «بدأ ظل الراوي يتقلص شيئاً فشيئاً من القصة، وأخذ

الحوار فيها يتبوأ المكانة التي كان يحتلها السرد في الانتاج القديم»[٢] ونجد في هذا الحوار أن المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلق مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي[٣]. ويحقق المتحاوران اتصالاً لفظياً كاملاً أو ناقصاً عن طريق دلالات التوقف والصمت والايماءات. وبذلك يمتلك المحاور قدرة الاستمرار المتصل استخلاصاً لأصل الحوار من حيث أنه «نمط تواصل حيث يتبادل ويتعاقب الاشخاص على الارسال والتلقي»[٤] ويصطلح على هذا النمط أيضاً اصطلاح المعروض المباشر[٥] استناداً إلى المعطى الذي يقدمه.

فالعرض هنا صيغة مشهدية مجسدة للشخصيات وهي في حالة الكلام. وتظهر علامات ردود الأفعال من خلال دلالة المفردات المتداولة في الحوار. ويقتصد القاصون غالباً في التدخل عبر صوت خارجي إلى مساحة الأصوات المتبادلة في الحوار، وذلك لبثّ فاعلية حياتية ظاهرة في الشخصيات، وهي تكمل الفعل السردي للخطاب القصصي. «فمع الحوار يُنشيء ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردي والجزء القصصي حالةً من التوازن»[٦] بمعنى أن الجزء القصصي هنا يساوي الحوار في المشهد. أي أن المشهد الحواري يتزامن مع زمن القصة. فيحقق حضوراً مجسداً. ففي المشهد يتساوى زمن السرد وزمن القصة. وهذا يعني أن مدة المشهد في القصة تعادل مسافته في الكتابة. إذ يستغرق الكلام المتبادل بين الشخصيات زمنه الطبيعي المخصص له كما تنطق به الشخصية في فعلها القصصي الحدثي. وهو هنا على نقيض تلخيص أقوال الشخصيات المتحاورة التي يكون لها زمن اسراعي باتجاه الحدث. ويمكن وصف القصة القصيرة بأنها مشهدية أساساً في بنائها الرئيس. إذ يقوم البناء في هذا النوع الأدبي على تصوير مشهد له زمان ومكان محددان وتمثله شخصيات مرتبطة به. وغالباً ما تكون الشخصية الرئيسة شاغلة للفعل في المشهد المصور، ذلك أن من طبيعة القصة القصيرة انها لا تحتمل التداخل الكبير بين الأصوات وهو ما يحصل في الرواية. وإنما تدور الأصوات الثانوية في فلك صوت الشخصية الرئيسة في القصة القصيرة. ولعل ذلك يرتبط بأبرز خصائص القصة القصيرة أصلاً، وهي فرديتها ونزوعها نحو التقاط الصوت الإنساني المفرد وجوداً وملامح وأفعالاً لتحقق وحدة كلية في الأثر والانطباع.

ويعبر عن ذلك (أو كونور) بقوله انّ «القصة القصيرة تظل بطبيعتها الخاصة نائية عن الجماعة، رومانسية وفردية»[٧]. وهي رؤية سبق أن أشار إليها (أدغار آلان بو) في مجال تأكيده ضرورة اهتمام الكاتب باحداث أثر مفرد[٨]. إن هذه الفردية عامل تكويني مهم في قيام المشهد الذي يكتسب خصوصيته من كونه جزءً مستقلاً زمنياً ومكانياً، وله قدرة التفاعل مع المَشَاهد الأخرى في اطار قصدي داخل الخطاب.

وتأسيساً على أن المشهد جزء مستل بانتقاء من محيط كبير من الاحداث والشخصيات، يمكن لنا التعامل معه على أنه يمثل «لحظة معتقلة في مجرى الزمن، وهي لحظة مصورة ومسجلة صوتياً، ومسلطة على شاشة القارئ التخييلية، فالقارئ يشاهد القصة بوصفها أحداثاً ثابتة أو ماضية. انها عملية مستمرة الحركة حيث تظل النهاية غير مؤكدة تماماً كما هو الحال في الحياة نفسها»[٩]، ويكون لكل شيء في المشهد تحديد واضح.

وما يهمنا في هذا المضمار رصد حركة الكلام المتبادل بين الشخصيات وأنماطه من حيث أنه ملفوظات ظاهرة في شكلها وبنائها وزمنها. والملفوظ على حسب تعريف (لاينس) هو وحدة قابلة للوصف اللساني [١٠] ويرى (هاريس) «أن الملفوظ هو كل جزء من اجزاء الكلام يقوم به متكلم. وقبل هذا الجزء وبعده هناك صمت من قبل المتكلم»[١١] فالكلام الذي تنطق به الشخصية وجهةً إيّاه إلى شخصية أخرى في المشهد يمثل الملفوظ الظاهر الذي يعد المادة التي يميز بها الحوار المباشر عن سواه، ويأتي من خلال التناوب على الكلام بين الشخصيات الظاهرة في نص المشهد، لأنّ مبرر وجود الحوار المباشر هو أداء وظيفة «أنْ يرينا الشخصيات»[١٢] التي بدورها ترينا الحدث في إطار فضائه الزمكاني، وتلك وظيفة مركزية تتفرع منها وظائف خدمة الحدث والعمل على نموه وتصعيد الصراع الدرامي. فالشخصية إذن هي المولِّد لتلك العناصر معاً، وبدونها لا يكون ثمة حوار تناوبي مباشر أصلاً. وضرورة ظهور الحوار المباشر هي نفسها ضرورة الاتيان بالمشهد في القصة دون الاعتماد على التلخيص الذي ينفذه الراوي. وإنما يجيء

الحوار المباشر ليحدد علاقة زمنية ظاهرة في المشهد من خلال وضع الشخصيات في إطار الفعل والحركة والنطق، وهو إطار خاص تتوقف فيه اللقطة مركزةً على حدود مكبرة لفعل الشخصية وحوارها دون تدخل من الراوي الذي يمارس دوره في السرد من علٍ. إنّ المشهد هو امساك بحدث محدد، وإعادة عرضه كأنه يحدث الآن أمامك. ويرى برسي لوبوك أن« (العرض المشهدي Scenic والبانورامي Panoramic في القصة يعبر عن تناقض واضح من ناحية الدقة ومن الناحية الفنية»[١٣] ذلك أن المشهد معني بساعة زمنية معينة يعتقد الكاتب أنها أكثر توتراً وشحنةً في المواقف والعواطف والاحداث. وهذا الأمر جعل بعض الباحثين يسمي «المشهد تقليداً الفترة الحاسمة»[١٤] لأنه مكان انتقالي مؤثر في سياق الاحداث والحبكة.

صياغة الرسم الكتابي للحوار:

تعارفَ كتّاب القصة على طرق معينة في الرسم الكتابي للحوار. وقد وجدت نوعين رئيسين من الشكل الكتابي يظهر بوساطتهما الحوار في القصة العراقية. ويرتبط بهما بعض الصيغ المكملة لهما. ويؤدي هذان النوعان وظيفة دلالية تحقق انسجاماً مع بناء القصة. فالنوع الأول: ظاهر، يستخدم المؤلف فيه صيغة فعلية في التدليل الوصفي للمتحدث. وأكثر تلك الصيغ تتمثل في الأفعال: قال وقلت وقالت وأجاب وأجابت وسأل وهمس وصرخ ونادى وغيرها. ويعتمد فريق من الكتاب هذه الطريقة لكسر الرتابة منوّعين في توظيف الصيغ الفعلية. ويبدو أن كتاباً آخرين يلجأون إلى صيغة مقاربة لتعزيز توضيح هوية المتكلم حين يزيد عدد المتكلمين على اثنين لمنع الالتباس دون تدخل من الراوي في وصف حالة المتكلم، وذلك من خلال اضافة ترقيم إلى المتحدثين. ففي قصة (العربة) لأمجد توفيق نجد هذا الحوار:

«قال الرجل الأول: إن العربة ترتج.

قال الرجل الثاني: تذكّر أنها وقفت طويلاً.

قال الرجل الثالث: والطريق قد امتلأت بالحُفَر.

قال الرجل الأول: لا أستطيع النوم وحوافر هذا الجواد تدق رأسي.

قال الرجل الثاني: أما من محطة قريبة.

قال الرجل الثالث: ولكننا نستطيع التحمل»(١٥).

بيد أن الحالة قد تكون رتيبة وغير مبررة حين تستخدم الصيغة نفسها ولا يزيد عدد المتحاورين على اثنين، وليس في الأمر لبس يمكن أن يقع في نفس المتلقي. مثال ذلك حوار في قصة (جوار قصر شاهق) لنجمان ياسين:

«قال الأول: حلمت أمس أن بيتنا قد اتسع واتسع واتسع حتى أصبح أكبر من هذا القصر.

قال الثاني: سأصير ضابطاً في الجيش واشتري من هذا القصر.

قال الأول: ولن تطردنا أمّها.

قال الثاني: لن تطردنا و...»(١٦).

وينوّع بعض القاصين أحياناً في جعل المتحدثين أكثر من اثنين وتأشير ذلك بدلالة رقمية، غير أنه قد يقع في سوء استخدام هذا النمط الكتابي بما يجعله يفترق عن سياق حركة القصة. ففي حوار قصة (طقوس العائلة) لموسى كريدي نلاحظ أن اعتماد الترقيم غير مبرر ولا يخدم القصة بل يسيء إليها، لأن القاص لم يراع وجود العتمة واختفاء امكانية الرؤية داخلها عندما أجرى حواره على لسان المتحدث الأول واصفاً اياه بـ «وهو يتحدى الشخص الرابع» كيف رآه في العتمة؟ هذا من جهة، ومن جهة أخرى ما الذي يميز قول الأول عن الثاني وعن الآخرين ليجعل الكلام يجري على لسان المتحدث الأول دون الثاني أو الثالث تجاه الرابع. إذ أن الكلام ليس حجراً يلقى في فراغ، وإنما هو كلام مرتبط بالمكان والزمان والمناسبة، ولا سيما أن الراوي لا يعطي لأي (قائل) منهم ميزةً صوتية تكون بديلاً للميزة المظهرية أو الشكلية أو الأسمية التي لا تظهر للعيان بفعل وجود العتمة. ولنراقب ذلك في هذا المقطع الحواري المشار إليه:

«فقال الأول: نحن هنا أليس كذلك؟

فقال الثاني: كلا يا سيدي فنحن هنا في الزمان.

قال الثالث: ماذا تعني أنحن فوق أم تحت؟

فقال الرابع: كلكم أغبياء.

قال واحد منهم: ومن أدراك؟ إنك لعرّاف كبير.

فقال الأول: وهو يتحدى الشخص الرابع: -يبدو- وأكمل- إنك تتحدث عن نفسك»(١٧).

يظهر من أمثلة القصص السابقة إن القاصين سعوا إلى تكريس حيادية المشهد والتقليل من أثر الراوي في توجيه الحوار أو التأثير العاطفي فيه فلم يعمدوا إلاّ إلى استخدام الفعل (قال)، بيد أن ذلك قد يقود إلى تكرار نمطي رتيب، فلا يضير حيادية المشهد واستقلاليته عن ملخص سرد الراوي، أن يكون هناك تنويع في الفعل نفسه.

إنّ القصة القصيرة، كونها ذات حوار مكثف وقصير ومشاهد معمقة ومنتقاة، لا تمنح غالباً فرصة للشخصية المتحدثة في المشهد لكي يتجلّى الوصف المحدد لحالتها النفسية أو الشعورية. لذلك يكون من المناسب في كثير من الاحيان أن يسبق كلام المتحدث في حواره، وصف معين يوضح اتجاه الحديث بين فترة وأخرى، ولكن دون أن يخرج ذلك تدّخل الراوي الوصفي إلى التطويل، لأن المشهد الحواري يصمم دائماً لاحداث انتقالة ذات ايقاع متفاعل ومتناسب مع ضفتي السرد اللتين يقع بينهما. أو ليكون المشهد انتقالة بذاته مباشرة إلى خاتمة النص. كأن يقول الراوي «ضحك قائلاً أو صرخ أو لهث وهو يقول أو تمتم في خفوت... أو اندهش كمن صعق...». غير أن من الضرورة التنبيه هنا على أن قوة تأثير العبارة الواردة في الحوار تكون من خلال عبورها بذاتها اللفظي إلى المتلقي دون أن تتكعز على الوصف السردي للراوي أو ما يسمى «التوجيهات المسرحية Stage Directions التي تسهم في المسرح بتوجيه الممثلين وابلاغهم دون أن تشكل جزءاً من الحوار، والمشهد في شكله الخالي من

التوجيهات المسرحية والتعليق يمحو صوت الراوي ولا يبقى سوى صوت أو أصوات الشخصية تماماً مثلما هو الحال في المسرحية»[١٨] إلاّ في حالات يعتقد القاص أنّ من الأهمية تثبيت صوت الراوي في وضع توصيف معين يحيل الجملة الملفوظة من المتحدث إلى اتجاه محدد دون غيره قصداً. ففي قصة (إعلان في صحيفة دمشقية) لبثينة الناصري يظهر تدخل صوت الراوي بالتوجيه.

«قال ضابط الشرطة:

- أهذا كل شيء؟

قلت معتذرة:

- هذا كل شيء»[١٩].

حيث أن كلمة (معتذرة) الواردة في نص السرد التي تصف حالة الشخصية وهي توجه كلامها ،ضرورية ومجدية،لأنها تجبر (نص القول)المنطوق على تحديد وجهته،ذلك أن جملة (هذا كل شيء) التي تأتي بعدها لا يبدو عليها امكانية تحديد وجهتها بنفسها. في حين نجد حالة أخرى نقيض السابقة تبين الزيادة غير المجدية في تدخل الراوي في حوار قصّة (الكلمات) لموفق خضر.

«قال لي معتذراً- لا تقلق يا أبي.. أعدك بأنني سأشتري صباح كل يوم صحيفة يومية لنقرأها سويةً في ساعة الصباح المبكر...»[٢٠].

إنّ كلمة (معتذراً)التي هي من توجيه الراوي، ليست لها ضرورة لأن كلمة (أعدك) الواردة في (نص قول) الشخصية تحيل إلى الاعتذار، فضلاً عن المعنى السياقي للعبارة كلها، حيث لا يمكن عدها عبارة سائبة غير قابلة للتوجيه بذاتها.

أمّا النوع الثاني من الصياغة فيكون مضمراً، يتم فيه إخفاء أية إشارة إلى اسم المتكلم أو وصف حالته الشعورية أو الجسمية أو النفسية. وتحتمل هذه الصياغة وقوع اللبس، لا سيما إذا ظهر انفصال كبير في المسافة الكتابية بين السرد والعرض. لقد أظهر القاصون العراقيون الذين كانوا ينزعون نزعات تجريبية في البحث عن أشكال

قصصية جديدة غالباً، اهتماماً كبيراً بهذا الشكل من الصياغة المضمرة، إذ كانوا يعمدون إلى محاولة رصف الأصوات المتحاورة بعضها إلى بعض دون تفاصيل سردية إشارية من الراوي، تعبيراً عن أجواء ضبابية وكابوسية ورمزية ووجودية معينة. ففي قصة (هجرتان في زمن الحرب) لسعد البزاز، يرد هذا الحوار على وفق تلك الصياغة.

«- أنت أكبر مني

- كيف.

- لأنك تموت.

- وأنت ماذا تفعل؟

- أراقبك.

- ثم ماذا..

- احترق؟

- أين؟

- على الورق..

- هل تحترق مثلما تشاء..؟

- أود لو أتطهر.. لكنك تقيدني.

- سأطلقك..

- لا..

- لماذا؟

- لأنك تموت.

- لكنّي أموت كيفما أشاء..

- دعني أبكي إذن.. إنني بحاجة إلى ماء..»[٢١].

وتختتم القصّة بهذا الحوار المكتوب باشارات مضمرة إلى المتحاورين في عمل قصدي يصنعه القاص لتكريس جو خاص يسعى إليه، من خلال إقامة مشهد ناطق بمأساة إنسانية تعبر عن تجربة صدمة الإنسان العربي بعد الخامس من حزيران ١٩٦٧.

غير أن هذا الشكل الكتابي لم يكن محصوراً في القصص التي تقع ضمن تلك التجارب حسب، إذ استمر في أعمال الأجيال الفنية المختلفة. إلاّ أنّ معظم القاصين كانوا يضعون دلالة ايضاحية يضمنونها في نص الحوار، وغالباً ما تكون الدلالة في بدايته فقط لتكون دالاً لمراقبة صحيحة وواضحة لسير الحوار منعاً للالتباس. ومن ثم تختفي الاشارة إلى الاسم في أثناء سير الحوار، أو تأتي إشارة للاسم عبر الحوار لشد المتلقي إلى المتحدث. مثال على ذلك حوار في قصة (لأنهم فقراء أحلامهم مشروعة) لكاظم الأحمدي، يستهل بـ (قالت زهرة العنيسي). ويتكرر اسم زهرة في اثناء الحوار لاستمرار توكيد اسم المتحدث.

«قالت زهرة العنيسي، وكان ضوء النهار في عينيها ذهبياً يسطع بتوهج خاص:

- ماذا قال لك اصدقاؤك في المعمل؟؟

- لقد حدثتهم عن أحلامي، عن فارسي وحصانه الأبيض أنه ما زال يأتيني، أراه أمامي، الآن، أراه يا زهرة.

- هل استحسنوا اسم الطفل؟

- قلت لهم؛ كان يجوب الروابي. كانت الروابي خضراء بلون أرض الجنة، كانت الشمس تمد يديها إليها. انه يعلو ما زلتُ أراه يا زهرة..»(٢٢).

إنّ أي كاتب حرٌّ في اختيار الاسلوب الخاص به في صياغة الرسم الكتابي لشكل الحوار. غير أن من الضروري ايجاد تبرير فني مقنع في عمله، وتوافر دراية بما يفعل. لأن المسألة ليست كيفية سائبة، وإنما هي اختيار لشكل مبرر يحقق الانسجام الشكلي العام في بنية النص القصصي، ويحيل إلى ايحاءات عميقة تتوائم مع قصدية الفن.

الصمت في الحوار

قد يشمل المتحاورين أحياناً صمتٌ يتخلل حوارهم. وهذا الصمت لا يأتي لالتقاط الأنفاس حسب، وإنّما هو توقّف زمني قصدي يخترق كلام الشخصيات في المشهد، ويكون لقصديته أثر في توجيه الحوار واستمرارهِ ودلالته. وهو خيار يعمد إليه الكاتب لغاية تشبه الغاية من إظهار الكلام في شكل ملفوظات محددة. يرد الصمت ليكون جزءاً في بناء الحوار، له دلالته الموظفة، وذلك عبر إشارات صريحة من الراوي أو في صيغة مضمرة. والتعامل مع مساحة الصمت هو أصلاً جزء من العملية السردية، فالسرد يتوافر عليها، وتأتي في النص تحقيقاً لغرض فنّي. غير أنّ الصمت في الحوار المباشر له دلالة أوضح، ذلك أنه على النقيض من الملفوظ، مثلما يكون في المحادثة الحياتية على النقيض من الصوت المنطوق. إنّ الصمت في أثناء الحوار هو ببساطة، كلام غير منطوق. ويمكن رصد حالات محددة تبين تعامل حوار القصة القصيرة مع الصمت.

الأولى: استخدام التنقيط علامةً دالةً على الصمت. وهذا يحدث كثيراً في القصة العراقية وأزعم أنه يشمل القاصين كافة بقدرٍ أو بآخر. وهو نوع مبرّر حسب المعنى في السياق. أي يمكن تلمس حاجة النص الحواري إلى هذه النقطة، فهي تملأ فراغاً وتحيله إلى صمت، وشتّان ما بين الفراغ والصمت، مثال على ذلك حوار في قصة (حكاية من المدينة القديمة) لغانم الدبّاغ:

«- أنا عاطلة في البيت.. أختي الكبيرة تزوجت والأخرى بائعة في مخزن.

- ....

- وأنت...؟ لماذا تركتنا أيام المحنة؟

- كنت خائفاً..

- منّا أم منهم؟

- ....

- كنت جباناً»[٢٣].

فمن خلال هذا الحوار نلحظ أن المساحة المنقطة الواردة فيه تحيل إلى صمت يلوذ به إنسان خائف لا يملك إجابة أمام عتب كبير يقع عليه ويشعر إزاءه بالذنب. وقد يشير التنقيط إلى دلالة أنّ الحوار صار يتجه إلى أحادية واضحة بفعل مؤثر خارجي في الواقع، كما في قصة (الكرة والدماغ) لسعد البزاز، فثمة امرأة تريد مواصلة الحوار مع سائق سيارة الاجرة الذي ينطلق بها سريعاً كالمجنون، إلا أنه لا يستمع إليها على الرغم من استمرارها بالحديث حدّ الصراخ معه، وذلك بسبب صوت المذياع العالي واندماجه معه وهو ينقل نقلاً حياً وقائع مباراة لكرة القدم.

«صاحت السيدة: هدئها.. وهزته من كتفه.. حين شعرت أن صوتها ضائع في الضجة. انحرفت السيارة.. صارت تتأرجح.

- أيها الأعمى.. قف..

عباس يشخص بعينين راكزتين تجاه شيء ثابت في الأمام.

- قف.

- ......

(الكرة ارتطمت بالعارضة)

- أريد أن أترجل.

- ....

(ضوضاء)

- (هزّته من كتفه) قف أيها الأعمى.

(لاعبونا يتعودون تقاذف الكرة بالرأس).

- ....»[٢٤].

إنّ الإحالة إلى الصمت لا تأتي بوساطة التنقيط حسب. وإنما هناك إحالة ضمنية إلى تحاور من نوع آخر بين المرأة المتحدثة من جهة، وصوت الضوضاء والمذياع من جهة

أخرى، وهنا يحدث تعميق لأثر صمت السائق بإزاء الحاح المرأة وصراخها.

الثانية: تنبيه الراوي على أن الصمت سيشغل مساحة معينة في الحوار المقبل. وذلك عبر الاشارة المعلنة في السرد إلى حالة تستوجب حدوث ذلك الصمت. ففي حوار قصة (سمكة طرية) لجليل القيسي نلاحظ ذلك واضحاً.

«كان النطق مستحيلاً في تلك اللحظة. بل جنوناً. ألحَّ مرة أخرى أن يعرف. وبحثت أنا الآخر عن لساني. قرصني وهمس:

- قل. ماذا حدث؟ تكلم؟

- ....

- تكلم»[٢٥].

الثالثة: ايراد اشارة نصية إلى وجود الصمت متخللاً في الحوار، في شكل يمثل تعليقاً سردياً بوساطة الراوي، وذلك عبر ذكر كلمة (صمت) لتكون حاجزاً زمنياً في المسافة الحوارية القائمة في المشهد. وهي جزء من التعليق السردي للراوي الذي يقدم توضيحاً بيانياً وصفياً لعملية سير الحوار بين المتحاورين. يمكن ملاحظة ذلك في مثال نقتطعه من قصة (سفرة الجسد الآخر) لجليل القيسي:

«فقلت باختناق:

- حقاً. ما أسخف أن يموت الإنسان من أجل قليل من الاوكسجين!

وبعد صمت قصير، قال:

-لنكف عن الكلام، إذا سمحت.

- لماذا؟

- الكاربون يقتل الاوكسجين.

وقال بعد صمت طويل بصوت بارد:

- من كان يتصور أننا سنكون ضحية أوكسجين)[٢٦].

الرابعة: قد تأتي الأصوات الإشارية أو الايماءات بديلاً عن الصمت في الحوار أحياناً، مؤدية وظيفة الصمت نفسها. ففي قصة (تحولات سلمان المحمدي) لجمعة اللامي نجد صوت الشخير طرفاً ثانياً يجيب عن محدثه (سلمان):

«نادى سلمان:

- مجيد

- (شخير).

مرة أخرى أطلق سلمان صوته:

يا مجيد العفون!

- (تعالى الشخير قليلاً).

وللمرة الثالثة ناداه سلمان:

- يا مجيد... يا ابن عفون..

- أصبح الشخير ضجيجاً»[٢٧].

ونلقى ذلك أيضاً في قصة (غرف نصف مضاءة) لموسى كريدي، إذ يتعزز الصوت الإشاري بصورة بصرية تضيفها المسبحة التي تتوافر على صوت حركة حبّاتها أيضاً. ويوضح السرد التابع للحوار تبريراً لوجود هذا الصمت كما في المقطع الآتي:

«- إنها مشلولة، ألا تفهم؟

- (صمت وتحريك شفتين ومسبحة)

- ألا تسمع؟

كان الرجل يسمع جيداً لكنه فضّل أن يجيب ابنه بأن يهز رأسه أو يسجد»[٢٨]

الخامسة: ثمة حوار يعقد بين طرفين، طرف ظاهر، وآخر مضمر، يقوم الراوي بعملية اسكات فنّي متعمد للطرف المضمر. يتجلّى ذلك في الحوار عبر الهاتف بين

شخصين، يختار الراوي زاوية طرف واحد من المتحاورين ويظهرها. ويعمل على تضمين حديث الطرف الواحد، الظاهر حديث الآخر المضمر الذي لا يعمل على التقاط صوته. فالصمت هنا هو كلام أيضاً لم يشأ الراوي اظهاره مكتفياً بمعطيات حديث طرف واحد يعوّضه ويدل عليه. ففي قصة (سيمباثي) لفؤاد التكرلي يجري حوار من هذا النوع، تستمع فيه إلى حديث الشخصية المقدمة بوساطة الراوي تتحدث بشأن حفلة سهرة لمجموعة من الاصدقاء، في حين لا نعلم عن الطرف الثاني سوى اسمه (رعد)، وقدرته على احضار الفتاة ريم إلى الحفلة. والحوار مكتوب بالعامية نقتطع منهُ مقاطع الطرف الواحد الظاهر التي تتوافر على اجابات أو أسئلة ناشئة بسبب من حديث الطرف الآخر المضمر، والصامت فنياً فقط:

(كان صوته أجش أول الأمر. عاد يتكلم:

- هلو رعد. لا، لا. زين. أي طبعاً كعدت من النوع. ساعة بيش هسّه؟

مدد ساقيه وتراجع بجسمه متكئاً على الكرسي ثم تثائب بين كلامه.

كان صدره أبيض، مغطى بشعر أسود خفيف:

- نمت ورا الثالثة. تعبان جنت. انتظرت أبويه إلى أن جا من الدائرة

الغدا عدنا قَدْطر كاعة. شنو؟ لا. ما يصير ناكل كبل. مخبل انت؟

يزعل فد أربع تيام. اسبوع يمكن حسب المزاج....)(٢٩).

يتضح هذا الاسلوب أيضاً في قصة (أوه، إنها طيور بائسة) لجليل القيسي:

(رنّ جرس الهاتف. التقطت السماعة. أضاءت وجهها الأسمر بسمة عذبة، وهتفت بفرح:

- آه... مي.. أهلا يا عزيزتي.. كنت مشتاقة لأسمع صوتك. حتماً اتصلت بي من الضجر.. يا له من مطر متواصل.. اوه، استطيع أن أتخيلك جالسة فوق ذلك المقعد الاسفنجي قبالة النافذة تراقبين حبات المطر، والغيوم السوداء، وأصابعك تحيك بالصوف

مثل المكوك.. ألو.. ماذا ؟طيور الدّراج؟ اصطادها أخي قبل يومين.. انه يعشق الصيد.. هواية غرسها زوجي فيه... صدّقيني أنا الأخرى لا أطيق قتل هذه الطيور.. تصوري خرطوشه تخترق جسد هذا الطائر المسكين... لا، لا. أتذوق لحم الدراج.. عندما انظفها لا أطيق النظر إلى الثقوب في جسد الطير..   آخ.. عماد.. ماذا لديه سوى العناد، والغضب.. طيب.. في أمان.. شكراً للمخابرة. أعادت السماعة)(٣٠).

يعتمد القاص في هذا الاسلوب على استخدام التعابير والأدوات التي تثير عملية الاسترسال بالكلام في ضوء وظيفة لفت الانتباه المستمر، كي يبدو الحوار ثنائياً، وليس فردياً من جانب واحد وذلك من خلال مفردات:

(ألو .. ماذا؟) (آه.. عماد.. ماذا لديه سوى العناد). ويفيد جليل القيسي من القدرة على التخيل وتحويل الصورة البصرية المتخيلة إلى مادة للحوار.

المبحث الثاني: أنماط الحوار المباشر ووظائفها

يعمد هذا المبحث إلى تحليل البنية الخاصة بتكوين الحوار المباشر، ووصف علاقاته البنائية التي لها أهميتها الواضحة في تحديد الأنماط الوظائفية للحوار، ويمكن عد ذلك وظائف داخلية تستنبط من تحليل نص أقوال الشخصيات وتبيّن اتجاهاتها في السياق الدلالي العام لتركيب النص.

أولاً: النمط المجرّد

هو الحوار الذي ينشأ بفعل الموقف الذي يضع المتحاورين في وضع معين داخل المشهد. ليقترب في تكوينه إلى حد كبير من المحادثة اليومية بين الناس. فهو حديث اجرائي متأسس على رد فعل سريع أو إجابة سهلة أو تبادل كلمات لا تحتمل التأويل المتعدد، لأنه إجابات متوقعة عن اسئلة عادية ليست فيها رؤية خاصة. ولا يتضح منها موقف عميق في مسألة فكرية أو اجتماعية أو سياسية أو عاطفية.. وغالباً ما تحتوي المَشَاهد الحوارية على حوارات مجردة تؤدي أحياناً دور بوابة الانتقال بالحوار المجرد، لأنه ذو وظيفة محددة ليست لها القدرة على النفاذ إلى جوهر الاشياء والحالات. فضلاً عن أن الاكثار من هذا النمط من الحوار يفضي على القصة سمة المحادثة اليومية بدلاً من الحوار الأدبي المنتقى.

في قصة (الشفيع) لمحمد خضير ثمة حوار مجرد، يستخدمه القاص لتركيز حالة الترقب والانتظار، ليكون معبراً يصل إلى ضفة البحث عن أمنية تحلم بها المرأة الحبلى التي جاءت إلى كربلاء في يوم عاشوراء لتبارك نفسها وجنينها بشفاعة منتظرة، وعيناها ترقبان موكب السماوة في ساعة تتوافد فيها مواكب المدن لزيارة مرقد الإمام الحسين. وهذا الحوار ناشيء بسبب من الموقف الذي يعيشهُ المتحاورون في مشهد يتطلب حواراً في مثل هذه المواصفات. ولكنه حوار قصدي يتجه إلى هدف. فقسم من هذا الحوار يرتبط بمناسبة التعارف بين الناس الغرباء المجتمعين من أماكن بعيدة ليؤدوا (الزيارة). غير أنه حوار مرسوم بدقة. وتؤدي شتاته المتفرقة والمبثوثة في جوانب القصة إلى وضع تصور مكاني وزماني ونفسي للمشهد.

«وردّدت النسوة مع بدء الآذان: الله أكبر.. الله أكبر.. الله أكبر، وبعد أن أتمت بعضهن الوضوء بماء حنفية الحوض، انصرفن لتأدية صلاتهن في غرفهن. ولم تبق في الحوش غير الامرأة الحبلى والفتاة ذات الشعر الجميل. وأوضحت الحبلى لزميلتها:

- إني غير متهيئة للصلاة ولست مستعدة... أأنت طالبة؟

- نعم، في الجامعة.

- من بغداد؟

- لا. من الناصرية.

وانتبهتا للصبية التي تكتب المراثي في السطح تطل عليهما فصاحت بها الحبلى:

- أوصَلَ موكب السماوة؟

- صرخت الصبية: لا.

ثم اختفت. وقالت الحبلى لزميلتها:

- من الناصرية؟ يقولون إنها مدينة جميلة. قد نزوها يوماً.

- والطفل أيضاً.

- آه. الله يحفظك.

- أهذا شهرك الأخير؟

- نعم»[٣١].

يمثل هذا الحوار صيغة مثلى للنمط المجرد الذي يكون ناشئاً بفعل مناسبة الحدث. ويقترب من الحديث اليومي العادي، وفيه تلقائية نابعة من التناسب الحاصل بين الكلام والشخصية الناطقة به. لذلك أستطيع أن أتخذه أنموذجاً للحوار المجرد الذي يؤدي وظيفة استغوارية إلى حد معين في القصة من خلال النظرة عبرَ سطح الأحداث. إنّ تحليلاً

مبسطاً للاحالات التي يقدمها هذا الحوار الذي لا يحتمل التأويلات الرمزية أو الفكرية، يبين لنا مدى الدقة في اختيار المفردة وتوجيه الحوار دون إطالة أو اضطراب أو نقص. إذ يمكن أن ترتبط الاحالات التي سأذكرها الآن بالمكونات الكليّة للقصة من حيث انتماؤها الفضائي وسياقها الاجرائي في رسم صورة الحدث والشخصية، اعتماداً على محتوى الحوار السابق.

١- (أأنت طالبة- نعم في الجامعة) احالة إلى ايمان الشريحة المثقفة في المجتمع بمكانة هذا الاحتفال الديني السنوي. فالمكان للقاء (الجميع) بمعنى لقاء (الاختلافات).

٢- (من بغداد- لا من الناصرية) احالة الى التعددية الكبيرة والشاسعة في المسافات للأمكنة التي يقصد منها الناس هذا المكان المقدس في ذلك اليوم المشهود.

٣- (فصاحت بها الحبلى:

- أوصل موكب السماوة.

صرخت الصبية: لا)

محاولة لتركيز الوشائج بين الناس في المكان المحصور، وهو أمر يتطلب لغة سؤالية واجابية، أي لغة تلبية حاجات لحظوية. طلب تقابله اجابة سريعة لا تحتمل المناقشة الكثيرة.

٤- (من الناصرية؟ يقولون انها مدينة جميلة. قد نزورها يوماً

- والطفل أيضاً.

-آه. الله يحفظك.

-أهذا شهرك الاخير؟

- نعم).

يرتبط الحوار في هذا المقطع بمقتضى حال المناسبة. فالمجاملة تأتي في محله. فضلاً عن المعلومة التي تأتي في طي السياق، بأن الحامل في شهرها الاخير. وهذا يرتبط بالجو النفسي والمكاني الذي يصوره الراوي على انه حالة مخاض بفعل الارتباط الاعتقادي للناس الزائرين من كل مكان في يوم محدد وخاص ومقدس.

وهكذا يضفي الحوار المجرّد سمته المميزة علي بعض حوار قصة (الشفيع) وتتمثل في قابلية ذلك الحوار للمرور السريع على الاشياء، يلمحها بطرف عينه المغادرة الى نقطة أخرى، دون تأمل أو توقف.

غير أن الحوار المجرّد قد يستغرق مسافة كتابية طويلة وغير مبررة في القصة. دون أن يحقق تفاعلاً أو نقلةً أو شيئاً ذا أهمية في القصة، ويكون من اليسير الاستعاضة عنه بحوار سردي يوجز الحالة ايجازاً مناسباً بلا تطويل زائد أو أن يحل ملخص الراوي مكانه. ففي قصة (شوارع تحت ريح باردة) لموسى كريدي، ثمة حوار مجرد شبيه بالحديث العادي الجاري في الحياة بين الناس إذ تستهل القصة بعد سرد قصير بهذا الحوار المتكون من جراء وضع المتحاورين في مشهد معين، ولكنه تمدد في غير اطاره ليصبح حواراً ضعيف الانسجام مع القصة، ويمكن تعويضه بموجز الراوي أو الحوار غير المباشر المختصر:

«- هذا صديقي.

- أهلاً.

- يريد ان يراك.

- أنا حاضر.

- متى

- ليكن هذا المساء.

- اتفقنا،

- انا في انتظاره إذاً.

- الساعة؟

- ...... التاسعة»[٣٢].

ويعقب ذلك سرد قصير أيضاً، يصف فيه الراوي بطل القصة المستكين في جو من الانتظار والعتمة وضباب الدخان والحمى، ليعود الى موضوع الحوار الاول نفسه حول الاتفاق على الموعد فنقرأ هذا الحوار:

«- أنا أعرف.

- تعرف ماذا؟

- الشارع فقط.

- والبيت؟

- لا أعرفه.

- يقع في المنتصف تماماً»[٣٣].

ومن ثم يتبعه حوار في المعنى نفسه لا يضيف شيئاً له أهمية في سياق القصة:

«قال:

- أنا أستأذن.

فقال الشاب:

- لا تنسَ الموعد.

قال الرجل:

- التاسعة..»[٣٤].

وبعد أربع صفحات يعود الراوي الى موضوع الموعد في الساعة التاسعة دون أن يكون لهذا التكرار دلالة تخرج من النطاق المجرد الى نطاق معنى سياقي جديد، فنقرأ:

«وقبل أن يفترقا قال الصديق:

- لم تنسَ الموعد.

- طبعاً.

- التاسعة.

- نعم التاسعة»[٣٥].

وتنتهي القصة بهذا الحوار دون أن تكون له أهمية في شد سياق القصة وتركيز حبكتها. فليس الحوار المجرد هنا إلاّ عبثياً وسائباً وغير مسيطر عليه.

يمكن عدّ الحوار المجرّد اكثر أنواع الحوار انتشاراً في القصة العراقية. إذ ثمّة مجموعات قصصية كاملة تقوم على هذا النمط من الحوار. ويقترن ذلك بفهم القاصين أنفسهم لقضية (الواقعية) في الفن، وهو أمر قد يصرّح به الكاتب، وقد يتعامل معه دون تصريح.من بينها مجموعة (الخيول) لعبد الرحمن مجيد الربيعي (١٩٧٩)، ومجموعة (رحلة الليل الاخيرة) لعلي خيون الناصري (١٩٨٠)، ومجموعة (طائر الخليج) لكاظم الاحمدي (١٩٧٦)، إذ يتجه الحوار المجرد فيها الى محاكاة الواقع بطريقة حرفيّة جداً. واقتطف حوارات من قصص عدة من مجموعة (الخيول) دليلاً على ذلك، ففي قصة (الحابل والنابل) لعبد الرحمن الربيعي نجد:

«مدَّ حمدان يده وطلب الغرفة ٦٧.

- ألو عصام.

وجاء الصوت الكسول:

- نعم

ورمى عرضه بوجهه:

- معي واحدة. أتريدها»[٣٦].

ويتصل به حوار آخر في القصة نفسها:

«سأله حمدان:

- ما بك؟

- تعبان وضجر.

- ولماذا؟

- لقد أرسلوا في طلبي.

- أذهبت؟

- نعم. ولكنهم أجلوا اللقاء الى الغد. الضابط غير موجود انتظرته ما يقارب الساعتين لم يأت»[٣٧].

وفي قصة (الخيول) يرد حوار مجرّد في السياق ذاته:

«سألته:

- أحجزت؟

وهزّ رأسه وقال:

- على وشك.

- أطلبت غرفة بحمام؟

- نعم.

- حسناً. اخبرني عن رقمها. فغرفتي بلا حمام.

وأضافت:

- الوسخ يضايقني»[٣٨].

وفي مقطع يحمل عنوان (حوار) في قصة (روناك) نقرأ:

«تسألت العجوز وهي توجه كلامها الى روناك:

- من أين؟

اجابت:

- من صلاح الدين.

وشاركها الشاب الحديث وقال:

- أما أنا فمن راوندوز..

وأخذوا يشرثرون ويوضحون حالتهم أكثر...»[٣٩].

انَّ الحوار هنا يؤدي غايةً شموليةً في نصوص الربيعي القصصية. فالقاص في هذه المجموعة يعلن عن تبنيه للمنهج الواقعي، عبر تصريح واضح له في المقدمة التي وضعها لمجموعته[٤٠] غير أنَّ واقعية حوار الربيعي هنا منسجمة مع حالاته الواقعية الملتقطة في شكل قصصي، وهي غير معبرة عما صرح به القاص في مقدمة المجموعة من ان فهمه للواقعية يطابق رؤية ناتالي ساروت التي ترى «ان الواقع في نظر الروائي هو المجهول هو المحجوب، هو الوحيد الذي توجب رؤيته هو فيما يبدو له أول ما يتوجب ادراكه هو ما لا يقبل التعبير عنه بأشكال معروفة ومستهلكة، بل هو الذي يتطلب لكي ينكشف اسلوباً جديداً في التعبير واشكالاً جديدة لا يمكن ان ينكشف بدونها»[٤١]. ولكن شيئاً من هذا النص المقتبس من ناتالي ساروت لم يظهر في نصوص الربيعي، وذلك عبر معاينة لحوارها الذي يرتبط بسردها ارتباطاً وثيقاً.

كما تظهر المساحة التي يشغلها الحوار المجرّد في مجموعة(رحلة الليل الاخيرة) لعلي خيون الناصري. إذ يمثل الحوار تعبيراً عن علاقة الانسان بالواقع والناس في سياق يشبه مجال حركة قصص الربيعي المشار اليها سابقاً، من حيث انها محاكاة حرفية للواقع ومحاولة اقتطاع جزء من زمن الواقع الذي يمر به الانسان ضمن علاقة مباشرة وحارّة مع الحياة. وأرصد هنا مقاطع من الحوار المجرد الذي يكثر في قصص مجموعة علي خيون جميعها بلا استثناء، ففي قصته (هكذا كانت النهاية) هذا الأنموذج:

«- كيف حال فاتن؟

أجابتني باقتضاب:بخير

- مخطوبة؟

- مَنْ.

- فاتن.

-لا.

- ربما تفكر بشخص ما.

- تقدم لخطبتها كثيرون فرفضتهم لاسباب شتى»[٤٢].

وفي حوار قصة (قصة حب حقيقية) لعلي خيون نقرأ ايضاً:

«- كم الساعة الآن؟

- وساعتك ما بها؟

- أود التأكد من اننا لم نأتِ مبكرين؟

- الثالثة.

- انها تتناول طعامها. ثم ترتدي ملابسها وتخرج في الثالثة والنصف أو في الرابعة تماماً»[٤٣].

وفي قصة (حديث خاص عن رجل) نجد حوارا مجرداً يقع في الإطار نفسه:

«- انت لا تعرف ظروفي.

- ماذا؟

فقلت: لم افكر بالزواج بعد.

- لمَ؟

- ارغب في ان أواصل دراستي العليا واهلي يشجعونني ويقفون الى جانبي.

- أتمنى لك التوفيق وآمل ان ننسى ما حدث ونبقى اصدقاء.

- ولكن.

- ظروفي صعبة...»[٤٤].

ويرتكز كاظم الأحمدي في مجموعته (طائرة الخليج)على حوار مستمد من ضيعة الحركة في الحياة، محاولاً نقل سياقاته الاجتماعية والكلامية كما تقع في الواقع، ليستنفد كل مخارج الحديث المحتملة التي ينطلق منها اثنان يلتقيان في مشهد شديد الواقعية ويتحاوران في أمرٍ معين. ففي قصة (التركة) نقرأ حواراً مجرّداً بوصفه مثالاً في ضوء الملاحظة السابقة:

«- الغذاء جاهز. ألا تأكل شيئاً.

- لا يا صفية. لم تعد بي رغبة للأكل.

- ولكنك منذ صباح الامس لم تأكل شيئاً؟

- آه.. جسدي، جسدي يتفتت. مفاصلي معها تخدرت. انني أشيخ تحت وطأة هذا المرض الملعون لا تبكي يا صفية.

- اذاً، كُل شيئاً. لكي تقوى على تحمل المرض..»[٤٥].

ويبقى من أبرز عيوب الحوار المجرد، توافر امكانية واضحة ومناسبة لتحويله من صيغته المباشرة الى غير مباشرة في سياق سردي. دون أن يكون هناك حاجة للتمسك الفنّي به.

ذلك ان الحوار غير المباشر يخلص القصة من ايقاع رتيب قد يتخلل فيها ويؤدي دوراً تسريعياً للحدث محافظاً على قصديته المرتبطة بفعل الشخصية.

انَّ الراوي يستطيع ان ينقذ القصة من ذلك العيب، حين لا يمنح الحوار المجرّد دلالة نفسية أو اجتماعية أو سياقية مهمة. ويقع حوار قصة (الكلب) لموسى كريدي في هذا الأمر، ولنتأمل الحوار الآتي، وكيف ان بالامكان تحويله الى سياق حواري سردي موجز، دون أن نخسر دلالة ايحائية أو حاجة ضرورية:

«وقبل ان تقرر شيئاً سألتها:

- أرواد.

- نعم.. يا ماما.

- هل رأيت، نونو؟

- نعم.

- اين؟

- راقبته وهو يسير بمحاذاة سعاد.

- ولكنه لم يعد.

لا بد انه ذهب ليوصلها إلى النهاية الشارع.

- ولكنني لم أره.

- لا بد ان يكون مع سمير.

- ولكن سمير لم يعد هو الاخر»(٤٦).

ثانيا: النمط المركّب (الوصفي- التحليلي)

في هذا النمط من الحوار، تدور عين المحاور بطيئاً، فهي عين متأملة للأشياء والحالات، لها القدرة على الوصف العميق وابداء الرأي وتحديد وجهة نظر جلية، ربما تعبر عن موقف أو التزام أو معارضة. فضلاً عن أنها عين تحلل بمخيلة نابضة حيّة. فتقرأ سطوراً غير ظاهرة على سطوح الأشياء في الواقع. فالحوار في هذا المضمار مركب من قدرتين أساسين. **الأولى** قدرة واصفة، **والثانية** قدرة محللة مستغورة. لذلك تكون سمة التركيب حقيقة هذا النمط من الحوار. وقد يكون الوصف مقتضباً أو طويلاً. وكذلك شأن التحليل. إذ يأتي بين لمحةٍ خاطفةٍ وتأمّلٍ بطيء مدقق. ان الطبيعة التحليلية للحوار غالبا ما تستند الى الطبيعة الوصفية. فيكون الوصف سبيلاً الى اظهار الرؤية التحليلية لموقف أو حالة انسان. فالطبيعتان تشتبكان في نسيج واحد دائماً. في حين أنه يمكن أن نجد طبيعة وصفية في الحوار دون اقترانه بالطبيعة التحليلية، سأقوم هنا بتحديد صيغة كل منهما في حوار القصة العراقية القصيرة، وفي ضوء معطيات الطبيعتين، كلاً على حدة.

الحوار الواصف

إنَّ السمة الأساس التي تميز الوصف هي إنّه اسلوب يستند إلى قابلية التصوّر البصري للعين. فالوصف في ذلك الضوء، دال يحوي الكلمات التي تشكّل نعته التخيلي (= المدلول) الذي يصنع في ذهن القاريء. ويمكن عدّ الوصف تصويراً بصرياً، ولكنه ليس بالمفهوم المرتبط بالعناصر الحسيّة المكونة للعالم الخارجي، لأنَّ الرسم يقدم هذه الأبعاد مثلاً غير أنَّ «اللغة قادرة على استيحاء الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة، ومن هنا نستطيع أن نفكر في التصوير اللغوي انه ايحاء لا نهائي يتجاوز الصور المرئية»[٤٧]، فيحدث رصد كامل للمحسوسات بأنواعها.

وللصياغات الوصفية دائماً، وضعان أساسان: **الوضع الأول**، هو الوصف الحرفي لإظهار شكل الشيء وهيئته. وهذه وظيفة قديمة كان الوصف من خلالها «فيما مضى يهدف إلى أنْ يجعل القاريء يرى الاشياء»[٤٨]. أمّا **الوضع الثاني** فهو أن يحدث الوصف لتحطيم الاشياء وهدمها[٤٩]. وذلك بتشغيل قابلية المخيلة إلى أقصاها في تكوين عالم تخيلي للمادة الموصوفة، أي الاعتناء بالمجازات المعمقة الي تُمكّن الوصف (الدال) من صناعة (مدلوله)، المتمثل في ذلك العالم التخيلي المتخلف عن صورة الاشياء في العالم الحقيقي. وتعمل الوظيفة الوصفية للحوار على النقيض من الوظيفة السردية له. استناداً إلى أن «السرد بعيد التتابع الزمني للحوادث، بينما يمثل موضوعات متزامنة ومتجاورة في المكان»[٥٠] فالوصف يهتم بالمكونات الساكنة التي يتوقف معها الزمن افتراضاً، في حين يرتبط السرد بمتابعة حركة الحدث ومسار زمنه.

والوصف في حوار القصة العراقية القصيرة لا يحتل مكانة واسعة، فهو كامن في أماكن مبعثرة في كلام الشخصية في القصة، إذ يركز القاص العراقي غالباً اهتمامه على اعطاء فرصة لنشاط الوصف وامكاناته من خلال الراوي في داخل السرد، وليس من خلال الحوار. والحوار الواصف في القصة يجيء على نوعين اثنين:

الأول: الوصف للأشياء المحددة وهو ذو سمة (استاتيكية).

والثاني: وصف حركي، يتوافر على عنصر الحكاية في داخله، فهو (دينامیکي).

ففي النوع الأول؛ يكون الوصف مرتبطاً بمقولات وصفية محددة، في تقريرية ظاهرة تستند إلى الملاحظة المنقطعة المستقلة ذات الحكم المنتهي، وقد يأتي ذلك في صور تشبيهية أو استعارية. ولعل هذا النوع هو الشائع في الحوار الواصف ضمن موضوعنا قياساً على النوع الثاني. وتجدر الاشارة هنا إلى أن الوصف مجال خصب لاظهار مكنونات ذاتية واسقاطها في حيز موضوعي «إذ إنّ اختيار موضوع الوصف بحد ذاته ليس حيادياً. إنّ مجرد استدعائه يُدخله في حلبة الاحداث والصراعات دون سواه المهمل»[٥١].

وعلى الرغم من إنّ ذلك أكثر وضوحاً ودلالةً في الوصف داخل السرد، يبقى له وجود في حدود معينة ضمن مسألة الوصف داخل الحوار. وسأسعى هنا إلى تقديم صور متعددة لأوضاع الوصف في الحوار ضمن نماذج مختلفة من القصة العراقية.

في قصة لطفية الدليمي (الموجة السابعة) نلقى حواراً واصفاً من ذلك النوع الأول. إذ يضم جملاً ذات اكتمال في اطلاق الوصف الذي له طبيعة حكم مطلق يفيد من صور مجازية محددة:

«ويقترب من المرأة متحدثاً بكلمات غَزِلة رقيقة:

– سيدتي في عينيك نعيم. إني لا أحتمل الصمت أمام السحر المشتعل فيهما»[٥٢].

وثمة مثال آخر في قصة (تاريخ البؤس) لأحمد خلف:

«الشاب: لم أعد أملك شيئاً. لقد خرج كل شيء من حوزتي.

القاضي: حسناً. (يشير إلى عضو المحكمة طالباً الاستمرار بالقراءة. ينحني الرجل ليلبي طلب القاضي):

– في غبش الفجر شاهدتكم تتسلقون بوابة القلب»[٥٣].

وفي قصة (على وجه الارصفة) لعبد الرحمن الربيعي، استخدام للتشبيه في رسم تكوين الحوار الذي يصف من خلاله الراوي حديث رجل مخمور مع أصحابه في مقهى، عبر لغة خطابية:

«وتبدأ قامته المخمورة بالدوران داخل المقهى:

- اسمعوا كلكم. ستنتهون جميعكم كالبغل. ولن يتحدث التاريخ عنكم.

وأنا وحدي الذي ستخلد اشعاري كالقباب»(٥٤).

ومن ثم يرد في حوار القصة ما يعزز صورة الخطابية والوصف الذاتي للأشياء، فنرى عبد الله يتابع حديثه مع اصحابه في أماكن أخرى من القصة قائلاً:

«عالم تافه لن يفهمني.

....

- مدينة جامدة: أنا عبد الله شاعر المائة مليون. هيا استيقظي من رقادك واهتفي بحياتي..»(٥٥).

وفي قصة (النجم) لموفق خضر يرد حوار يصف وصفاً مباشراً مستخدماً صورة تشبيهية

«قال لي أخيراً: لم أعد أراه.. صدقني.. انه مثل بلورات الملح الذائبة في الماء، غير إنني سمعت بأنه يقبع معتزلاً في الطرف الغربي من المدنية»(٥٦).

ويقع الحوار الواصف أحياناً تحت تأثير المسحة الرومانسية الممتزجة بإحساس وجودي واضح، ففي قصة (ضباب الايام الجليدية) لعمر الطالب نجد أمثلة على ذلك:

«- أنا إنسان

- أنت إله في عينيك الف الف نغم.. في ابتسامتك ملايين الفراديس»(٥٧).

وكذلك في:

«- خذي بيدي.. يدك فردوسي المفقود.

- أنت لا تعرفني.

- عرفك قلبي.

- لم أعرفك.

- عرفتك عيني، عيناك نجمتان هوتا في ظلام نفسي»[٥٨].

أما الحوار الذي يتضمن وصفاً حركياً، فلا يأتي في القصة العراقية إلاّ نادراً. ويتخذ له صياغة حكائية تكون اطاره التنفيذي. ويتجلّى هذا الشكل من الحوار في قصة (الطوطم) لغام الدباغ، حيث نقرأ:

«نزعت وجهها من تحت الاغطية، والتفتت تقول:

- والله العظيم رأيته...وكما وصفته جدتي،

قال وهو يهبط من البرميل:

- لكنني أنا رميت الحصاة.. لماذا لم يخرج عليّ؟ قولي إذن كيف كان شكله..؟

رفعت رأسها، وصاقبت كفيها إلى صدغيها، تؤشر بأصابعها:

- له قرنان كبيران.. أحدهما مكسور..

سألها:

- وهل عينه حمراء وأعور؟..»[٥٩].

ويستمر هذا الشكل الحواري في القصة نفسها، ففي موضع آخر نقرأ أيضاً ما يعزز الملاحظة السابقة:

«ثم سألها مشيراً إليه:

- مَنْ تتصورين يسكن هنا؟

قالت بهمس؟ هُس.. انهم الملائكة...

سألها: أتعرفين أشكالهم..؟

قالت وعيناها نحو البئر:

- بيض.. بيض وشعورهم طويلة كالنبات

هزّ رأسه:

- لكن البئر تخرج منه خفافيش سود..»[٦٠].

وفي قصة (ارنون) لسعد البزاز يجري الحوار الواصف في هذا النطاق نفسه، حيث يكون ذاتياً في تركيز الرؤية، وفي صياغة حكائية واضحة:

«قالت ديما: ما بك يا «ريم»..

- الجدة لم يعجبها رسم «أرنون».

صاحت «دارينا» أصغرهن: وهل رسمته؟

قالت «ديما»: وكيف رسمته؟

- رسمته هادئاً. بلا قنابل ولا موتى ولا ناس ولا حيات هو وحده..

سترينه وحيداً يثير الشفقة»[٦١].

وفي موضع آخر من القصة يأتي الحوار الواصف أيضاً في إطاره الحركي الحكائي.

«لقد رسمت الحرب.

- كيف؟

- لوحة صفراء في قاعها قطرات دم»[٦٢].

* * *

الحوار المحلّل

يدخل الوصف في تركيب الحوار المحلل، إلاّ إنه وصف يخرج عن مديات استخداماته المعتادة، ليكون جزءاً في تحليل الاوضاع النفسية والاجتماعية، ذاتياً وموضوعياً. وتصوير «الظروف النوعية التي يمر بها الابطال عبر الاطوار الحركية للقصة»[٦٣] ويؤدي الحوار المحلل عملاً مساعداً للسرد في مجال تعميق الوصف التركيبي للشخصية وأحوالها في سياق القصة. ولأن هذا الحوار يستلزم انتشاراً وبسطاً في النص، فإن طبيعة القصة القصيرة المكثفة لا تتعامل معه إلا في حدود ضيقة وفي

حالات التركيز على مقطع عرضي مهم في بناء الشخصية أو الحدث القصصي. وتكون الرؤية الخاصة الذاتية المستقلة خارج الإطار الحيادي في الحوار التحليلي، وبها يتخذ الحوار توجيهه ومساره. وللحوار المحلل عدد من الوسائل البيانية في استخدامه، منها التوقع والاستنتاج والمقارنة والتحليل الباطني الخاص وتوظيف المثل والتذكّر والتحليل النفسي لموقف ذاتي. وتعد اللغة المعبرة في الحوار المحلل ذات طاقة تعبيرية أكثر تركيزاً من طاقة الحوار المجرّد أو الحوار الواصف. فالتحليل الذاتي يتضح في حوار قصة (من مغامرات أحمد العيد في لياليه الحافلة) لعبد الرحمن مجيد الربيعي. حيث يتجه نحو قراءة ذاتية في الوضع السلوكي والجسمي والنفسي للشخصية عبر حديث مباشر في الزمن الحاضر، وكأنه يجيء من الماضي، وذلك لاعتماده على حالة التذكّر. ويتميز بالتقاط مقطع له فرادة ترتبط بالشخصية الخاصة التي انتقاها الراوي بطلاً لقصته، وهي شخصية على وعي تام بالميزات الفريدة التي تتوافر عليها. لذلك تقدم ذاتها بطريقة عرض مباشر لامكاناتها وخصوصيتها أمام الآخرين:

«وقلت له:- والفرح ماذا يعني عندك؟

ردّ بسرعة دون أن يفكر:

- أن أنام

- تنام؟

وأضاف وهو يبتسم:

- لأنني ائترقت ليلة البارحة، وظللت أتقلب حتى الصباح دون أن أهدأ.

صمت برهة، وعاد إلى القول كمَنْ نسي شيئاً ثم تذكره متأخراً:

- ذات يوم قرأت أن الجنس هو الحل الوحيد في مثل هذه الحالة، ولكنه لا ينطبق على حالتي. لأن ممارسة الجنس عندي تتبعها لحظات صفاء عظيمة. وحالة تيقّظ قد تستمر ساعات، انني أعيش هذه الساعة بمتعة. ولكنها متعة مصحوبة بخوف.

حالة خاصة لا يمكن أن أشرحها لك بدقة. كثيرون يستسلمون للنوم الهانيء بعد ممارسة الجنس. أما أنا فلا، أحمد العيد نسيج وحده، وهذه بديهية كلكم تقرونها »[٦٤].

ففي هذا الحوار نجد أن الشخصية تستغور الحالة وتحاول وضعها في رؤية خاصة، لها وجهة نظر مميزة مستنبطة من تحليل ذاتي بقناعة الشخصية وخبرتها وتصورها عن الحياة.

وفي قصة (تقاسيم على وتر الربابة) لمحمد خضير، يأتي الحوار المحلل منطلقاً من حالة التذكّر أيضاً ليفضي في حالة التوقع الموصلة إلى حالة الاستنتاج، لشخصية القصة التي يمثلها ذلك الجندي العائد من الحرب مصاباً في ساقه، ويروي في حواره مع زوجته ما عاناه في الحرب. وفي أثناء حديثه يتذكّر الناس الذين شاهدهم في المستشفى حيث عولج، ويحلل صورة أحدهم استناداً إلى الصور التحليلية التي انطبعت في ذهنه وهو مريض بين ألمٍ وغيبوبة، وهنا يستعيد من خلال عودته إلى فراشه في بيته شيئاً مما رآه وهو على فراش المستشفى:

« - أأنت بحاجة لشيء الآن؟

- نعم. بحاجة للنوم. النوم الطويل.

- فلتنم.

- تذكرت شيئاً. كنت أرى شخصاً يرتدي ثياباً سوداً يتبع الاطباء في المستشفى... وكان أحياناً يتوقف عند سريري لكنه يستمر في تنقله حين يجد عينيَّ مفتوحتين. وكنت أعرفه. كان رسول الموت.

- نم. نم.

- كان يرتدي أساور في معصميه وحول قدميه فكان يصخب في مشيه. ومع ذلك فإن النائم لا يستيقظ حين مروره به.

- نم. نم. نم. »[٦٥].

وينسجم استنتاج الجندي هنا، في أن ذلك الشخص الذي يرتدي ثياباً سوداً هو رسول الموت، مع قابلية الإنسان المريض الواقع تحت تأثير غيبوبة واصابة موجعة وأجواء حرب وغربة ثقيلة. لذلك كان التحليل مبرراً ومعطياً الحوار دفقةً من الديمومة والعمق. فالاشارة إلى إنّ البطل كان مصاباً من جراء الحرب في مستشفى، تحيل مباشرة إلى أن الحوار التحليلي الذي قدّم الراوي من خلاله شخصية القصة يدلل على حساب خاص معتمد للوضع النفسي والصحي وعقلانية حالة الرؤية المتداخلة للشخصية، غير القادرة على التمييز بين الاشكال والهيئات والألوان، والخاضعة لهجوم مستمر من اللاوعي المصاحب للغيبوبة، بفعل مباشر من الإصابة وجو الحرب الكابوسي.

وفي قصة أخرى لمحمد خضير بعنوان (إلى المأوى) يتجه حوار الشخصية القصصية إلى التحليل المكاني، معتمداً على امكانات الوصف الدقيق. لكنه وصف يخرج من إطاره العادي إلى تعميق حالة نفسية ذهنية خاصة، لشخص أعمى يتحدث إلى زميله الأعمى أيضاً. فالحوار هنا، على الرغم من اتضاح السياق الوصفي فيه، لا يمكن عدّه حواراً واصفاً، ذلك أن المتحاورين أعميان. فالحوار المحلّل يستند إلى قابلية المخيلة على التصوير والحفظ والاستنتاج، في ارتباط وثيق مع رفاهة حاستي اللمس والشم عندهما. وهو ما يتضح في حوارهما الذي يكشف عن حالة التوقع المستمر التي تنتاب نفسيهما. فالرجلان الأعميان يحلّلان ذهنياً كل شيء ويحسبان له حساباً، لأنهما يشعران بأنهما تحت أنظار الآخرين وتدقيقاتهم. لذلك يأتي التوقع الاستباقي جزءً من تحليلهم للأشياء والناس والأصوات في حوارهما:

«يستمر في الكلام:

– مَنْ يرانا هكذا ونحن نتلازم ليلاً ونهاراً يظننا أخوين.. ونحن نمشي معاً أو يسند أحدنا الآخر.. نحمل آلتي العود.. سيعتقدون أننا محظوظان لأننا نعمل في ملهى... ليالي بهجة صاخبة بالموسيقى... ليل لا ينتهي بالنسبة للعاملين في الملاهي.. ربما كانت لكل منا علاقة وثيقة باحدى الراقصات... وجبات عشاء وكلمات رقيقة لا بدافع الشفقة وإنما بقوة الفن الأعمى.. »[٦٦].

ويظهر التحليل المتحسس لتفاصيل المكان وحركة الناس في مكان آخر من حوار الأعمى، إذ يقول:

«لابد أن يخبرنا أحد بالوقت، هل نذهب؟ الوقت في صالحنا. كله ليل. كله ظلام. كله يقظة. كله صمت. كله هبوط. كله تعرج. كله ثقل. كله يقظة. كله نوم. هل نذهب؟ غرفتنا لا تبعد كثيراً عن المقهى. الدربونة الثالثة الى اليسار، بعد الدربونة الثانية من اليمين. وقبل ذلك بالطبع الدربونة الاولى المتفرعة عن الدربونة القصيرة التي تتفرع من السوق.. اننا نعرف طريقنا.. الدرابين وجدرانها تقود خطواتنا.. هناك منخفض أشبه بحفرة ماء أو فتحة خزّان بالوعة.. لسنا متأكدين.. وعلى بعد خطوات برميل كبير فارغ دائماً.. عادة تصطدم واحدة من عصوينا به.. ترن.. لم يعد ذلك يفزعناأو يضللنا.. ولا شك أنهم خلف الأبواب يسمعون العصا المرتطمة.. خلف الباب الأول اسمع صوت عجوز يسعل أو يتشكى من ألم ما.. كما أسمع ماكنة خياطة خلف الباب الثاني.. أما الباب الثالث فيكتم نباح جرو يبدو محبوساً في حجرة أو مقيداً بسلسلة تحت السلّم.. ذلك العجوز خلف أول باب أظنه أصّم أو ربما مشلولاً كلياً على كرسيه....»[٦٧] ويستمر هذا الحديث المسترسل بما يشبه المونولوج، بطريقة مبالغة من حيث الطول. ويمكن أن نلحظ جملاً تدلل على عدم تأكد الرجل الأعمى مما يحلله في ذهنه من أوضاع مكانية وبشرية.

ومن تلك الجمل (لسنا متأكدين...) (ذلك العجوز خلف أول باب أظنه أصم أو ربما مشلولاً كلياً على كرسيه وقد تقعّرَ تحته وهو يوجه نظرة ثابتة إلى شق الجدار أمامه أو إلى صورة). وتتضح قوة مخيلة الأعمى في القسم الأخير من الجملة المتقطعة السابقة لا سيما في استخدامه للفعل (تقعّر) تحته. فضلاً عن اتقاد ذاكرة الأعمى وقدرته الواضحة على المزج بين مخزون الذاكرة في توقع الأصوات وتحليلها وامكانية نشاط المخيلة في تركيب التصورات وابتداعها لأوضاع المكان والحركة والإنسان.

أما في حوار قصة (الزيارة الودية) لمي مظفر فتتحقق سمة الرؤية الخاصة في الحوار المحلّل، للشخصية القصصية التي تسعى إلى تكريس قناعاتها التحليلية للعالم،

وقد يبدو فيها شيء من غرابة وتميز، من خلال النسيج اللغوي للكلام الذي لا يخلو من مقارنة في ثوب صورة تشبيهية بليغة، ينحو منحى المثل. وذلك في جملة (موقع الخفّاش ساعة نومه)، وهي جملة تتبع بصورة وصفية بصرية تدخل في تركيب الحالة النفسية للشخصية، وتعزز أداء الرؤية الذاتية في اقامة ملامح صورة خاصة متخيلة ترى من خلالها ذاتها في نطاق الواقع.. ولنراقب ذلك في الحوار المتقطع الآتي من القصة المذكورة:

«- أأنت بلا أمنية؟

- لأنني أكره الأمل.. وأجده حرباً واسعة النطاق على الأعصاب والأيام. إنه نزيف دماء بيضاء.

- وكيف تبصرين العالم؟

- من موقعي منه.

- وما هو؟

- موقع الخفاش ساعة نومه.. قدماي معلّقتان في الهواء ووجهي إلى الأسفل غائص بالتراب والعالم حولي يتسكع بكل ما فيه من رؤى برّاقة وداكنة وشيء ساخن يسكب على قدمي العاريتين ولا أملك إلاّ أن أقف حيثما أنا.

- والتمرد؟

- غضب ريحي.

- قد يكون ولكنه قد يغيّر مسار الريح الكبرى.

- هو حلم.. يرى فيه النائم أنه يعبر قنوات خارقة الطول فإذا هو يجذف في عرض سرير ضيق»(٦٨).

وقد يكون للحوار المحلّل استنتاجات عامة، هي بمثابة انطباعات ترصد ما هو خارجي، وتقيم عليه قناعةً أو حكماً. نلمس هذا الأمر في قصة (المرأة التي تحدثت

باختصار) لعلي الناصري، عبر اشارات وصفية موجزة جداً، لكنها تحيل إلى التصوّر التحليلي للشخصية، ولنقرأ قسماً من الحوار:

«سألتني ذات مساء ونحن على مائدة الطعام:

- تعرف؟!

- ماذا؟

- انتهت أزمة المواصلات بالنسبة لي..

- كيف؟

- هناك شاب مهذب مدرس لمادة التاريخ في مدرسة قريبة من مدرستي ويمر في الصباح من الشارع العام وبدأ يوصلني معه بالسيارة.

- كيف تعارفتما؟

- توقف ذات صباح ماطر وفتح باب السيارة، ثم سألني بأدب هل تودين أن أوصلك معي. كنت متأخرة وكان يبدو رزيناً، وكانت المفاجأة أننا نمضي إلى مكان واحد»[٦٩].

إنَّ جملتيَ (هناك شاب مهذب) و(وكان يبدو رزيناً) الواردتين في الحوار تدلان على نشوء انطباع خارجي، هو حصيلة قناعة سريعة وتصوّر ظاهري سهل. وهو ما يسم الحوار المحلل هناك، بكونه انطباعياً ناشئاً بفعل التأثير الخارجي المظهري الطارىء. في حين أن استنتاجات اخرى تحليلية معمّقة تنبع من التكوين الباطني للحالة نجدها ظاهرة في حوار قصة (الموجة السابعة) للطفيّة الدليمي، التي تعد من قصص الخيال العلمي، وهو حوار يستند إلى فاعلية الجدل المستبطن للموقف الذي يضع تقديرات التصوّر، دون الوقوع في تناوب السؤال والجواب المقنن. ويتضح ذلك في الجزء الآتي من الحوار أنموذجاً:

«ستكتشف بنفسك على هذا الكوكب، مقدار الخراب المدمر الذي تسببه النزعة العدوانية بين سكانه وسترى عما قليل ردة فعلهم تجاه مركبتنا.

ويجيبه (يان):

- لعلهم قابلون للتجاوب مع مهمتنا العلمية، ومهيأون للتفاهم مع العوالم التي تطمع في صداقتهم، بل ربما كانوا أكثر قدرة على الاستجابة من مخلوقاتنا المكيفة بشكل آلي.

- يجب أن تفهمي جيداً، نحن كيّفنا مخلوقاتنا لنجعلها نماذج كاملة متمتعة بالأمن النفسي والحيوية والقدرة على الحب.

وهنا قاطعهما العالم الفيزيائي (سينال) معلناً على الشاشة:

- نشاط اشعاعي، لابد أن المخلوقات الذكية هنا تملك عقولاً ذات تفكير رياضي متفوق انها تصنع مصادر الاشعاع أستطيع أن أوكد لكم ذلك.

قال «يان»:

- عندما نتعرف إلى مخلوقاتنا العزيزة ونحلّل أنماط سلوكها وطرائق تفكيرها، حينذاك يحق لنا الشك وتوجيه التهم.

ردّ (سينال):

- هذا إذا كانت مخلوقاتك مسالمة وذات دوافع طيبة، وأنا كثير الشك في ذلك، بل وأرجح أنها مقبلة على تدمير حضارتها وافناء كوكبها»[٧٠].

ثالثاً: الحوار الترميزي

تعد الحقبة الزمنية الخاضعة لهذا الكتاب (١٩٦٨-١٩٨٠) المرحلة الحقيقية لولادة قصة عراقية ناضجة في مجال اعتماد الترميز وسيلة فنية في التعبير، إذ أن (المتابع للفن القصصي العراقي، المطلع عليه، منذ بداياته الفنية حتى يومنا هذا لن يجد صعوبة كبيرة في رد شيوع استخدام الترميز واتخاذه شكل ظاهرة فنية واضحة ولافتة للنظر في مرحلة التجريب الستيني)[٧١]، ذلك أنّ القصة العراقية لم تستطع أن تؤكد لنفسها

وجوداً فنياً يستحق الانتماء إلى النوع الأدبي فنياً، إلا في مرحلة الخمسينيات من خلال التعامل مع تقنية قص جديدة تمثلت في استخدام اسلوب تيار الوعي والمونولوج على الرغم من ظهور هذا الاسلوب منذ أواخر الاربعينيات، إلاّ انَّ في مرحلة الخمسينيات «تحقق للأدب القصصي نهضة فنية نقلته إلى واقع مغاير لواقعه في الفترات السابقة، وتتضمن ملامح هذه النهضة في هذه التقنية الفنية التي حرص القاصون على توفيرها لقصصهم باعتبارها ضرورة لازمة للعمل القصصي»[٧٢]. ولعلَّ التأثير الواضح لمذهبين أدبيين شاعا في الوطن العربي بعد أن نضجا وأثّرا في الغرب، وهما الرومانتيكية والواقعية[٧٣] جعل القصة العراقية تظهر في ثوبيهما منذ عهدها الأول، وبقي هذا التأثير ملازماً لها لاحقاً، ونتيجة لعظم تأثير هذين المذهبين وتشعب النزعات والمدارس الفكرية التي ارتبطت بهما، صار من الصعب على فن ناشيء هو الفن القصصي العراقي أن ينمو على وفق اتجاهات فنية مستقلة وذات رؤى عميقة فكراً وفناً. إن الرومانتيكية والواقعية هيئتا للقصة العراقية آفاقاً محددة لم يكن أمر تجاوزها سهلاً، فهما مذهبان يتعاملان مع مستوى الواقع الخارجي والمشاعر والبواطن النفسية في ضوء معطياتها الفكرية والفنية، فلا يسعيان إلى توفير مساحة كبيرة للتأويل الاحتمالي الذي يلج منه الترميز ليكون اسلوباً فنياً، ذلك أن استخدام الرمز هو عمل فنّي دقيق يرتبط بحساسية عالية يبديها القاص بجزئيات موضوعه ضمن بناء قصصي محسوب على وفق ذلك الاستخدام.

والحوار الترميزي يرتبط بالقصة التي تنزع نزعةً رمزيةً في فكرتها أو شخصياتها أو إلى التلميح والايماء، بعيداً عن التقريرية أو المباشرة الظاهرة والشروحات الزائدة. فالترميز هو توظيف الرمز في نسيج القصة وجعله طاقة تعبيرية فاعلة في النص. وقد تتأسس تلك الطاقة التعبيرية على الترجمة الحرفية لمصطلح Allegory التي تعني (القول خلافاً) أو قول الشيء الآخر، ولكنها تنضوي تحت كون أن «الترميز من المجاز الذي يقوم على توسيع الاستعارة حتى تخرج عن حدود الجملة فتصبح حكاية تطول أو تقصر، ومن هنا يكون الترميز الاكثار من استعمال الرمز والتوسع فيه من باب «التفعيل»»[٧٤].

ويبدو أن القصاصين يميلون إلى توظيف الترميز من خلال النسيجين السردي والوصفي، أكثر من ميلهم إلى ترميز الحوار. فالسرد والوصف يتيحان فرصة أكبر لتحقيق اتقان وتنوع في الصياغات والأبنية والتراكيب والمواقف، تشترك فيها عناصر الفضاء القصصي زماناً ومكاناً. في حين إنّ ترميز الحوار له ميدانهُ الآخر الذي وانْ اتسع يبقى محدوداً قياساً على ميداني السرد والوصف. ذلك إنه يرتبط بالكلام المنطوق من قبل الشخصية المتحاورة في مشهد مع شخصيات أخرى.

إنّ ما يسعى إليه البحث في هذا المضمار، هو رصد المستويات التنفيذية للحوار الترميزي وتحديد مجال نشاطه في إعمام الاشعاع والتأثير في توجيه النص توجيهاً رمزياً. فذلك يقي الباحث من مغبة التشتت وراء مفاهيم عدة للصياغة الرمزية على حسب اختلاف المنطلقات الفكرية والمذهبية.

وبناءً على ذلك سأتناول الحوار الترميزي عبر مستويين رئيسين هما:

مستوى **«اللفظ- التركيب»** ومستوى **«الموقف- الحدث»**.

أما **المستوى الأول** فيرتبط بقابلية الكلمة على التأثير المجازي عبر طاقاتها الايحائية التعبيرية، لذلك يصبح المستوى الترميزي باللفظة أساساً للعملية الترميزية، التي هي ذات ايحاء خاص وجزئي يرتبط بالمجاز الذي يمكن أن تتحرك من خلاله اللفظة بذاتها. «فترميز اللفظ مجاز وهو استعمال لغة مجازية للتعبير عن معلومات نبوئية»[٧٥] أو من خلال صياغات لغوية محدودة وجزئية.

في حين إنّ **المستوى الثاني**، يتعلق بالموقف الحدثي الذي يُحلّل عبر تأويل الحدث والفعل والبحث عن الايحاء الكلي الشمولي، أي أنّ ايحاءً عاماً هو الذي يحقق فعل الانطباع الترميزي للقصة. ومن خلال ذلك تتم عملية رصد ترميز الواقع، حين يسعى الكاتب إلى تأسيس أبعاد رمزية على سطح الاحداث الواقعية. وهذا العمل يعبر عن جدلية التفاعل بين ذات المبدع والرؤية التاريخية والاجتماعية، التي هي موقف قبل كل شيء. «فالرمز بما هو ايحاء مكثف نوعاً وكماً، يشكل اختزالاً واجتزاءً لرؤية تدّعي التعميم والاطلاق لظاهرة ما، ليس على المستوى الاجتماعي- المكاني- فقط، بل أيضاً على المستوى التاريخي- الزمني..»[٧٦].

يتضح الترميز اللفظي في حوار قصة (افتراضات ناقصة وعادية في مدنية سائفة) لسعد البزّاز، حيث تحتمل لفظة (سنبلة) معاني عدة، ولعلها ظلال معان متشابكة، فالمقطع الأخير من القصة يحمل عنوان (الافتراض الثالث: الاختباء في سنبلة) يتابع فيه الراوي رصد انفعالات الشخصية وهواجسها المنعكسة من أجواء نكسة حزيران ١٩٦٧، فتتحول الصدمة النفسية الكبرى للإنسان العربي إلى علائق متداخلة بين واقع وحلم. فلفظة (سنبلة) ذات طاقة مجازية ترمز إلى حياة هشّة فضّلها الجندي الذي لم يقاتل، ولكنها لم تستطع أن تحميه من يد القدر. فالسنبلة لا تحميه بذاتها فهي ضعيفة وقد تحترق في لحظة.

ولعل استخدام صيغة المفرد في ايراد كلمة (سنبلة) يعزز الضعف والقلة والانكشاف. فالجميع ماتوا من أجل ذلك الرجل المفترض والذي هو رجل الجميع، فهو صورة لكل الناس الذين لم يقاتلوا دفاعاً عن أنفسهم ووجودهم، ولا يستطيع ذلك الإنسان أن يعي نفسه أو يحدد موقعه. ولنتابع ذلك في جزء من نص هذا الحوار:

«- ماذا تريدون؟

- سندفنك.

- لكني لم أفعل ما يستحق هذا!

- قاتلوا دفاعاً عنك ولم تقاتل.

- أردت أن أنام فقط.

- لم تنم.

- أردت أن أكون يقظاً وأقاتل.

- ولم تكن.

- كيف؟

- كنت غائباً.

- كيف؟

- اختبأت في سنبلة.

- وماذا حدث؟

- احترقت السنبلة وخرجت»[٧٧].

ومن جهة أخرى، يأتي الترميز اللفظي على مستوى أكثر ايحاءً وعمقاً من خلال اشتقاقه من تكوين الجو النفسي الذي يضع الشخصيات المتحاورة في موقف معين. إنّ كلمة واحدة مشتقة من الواقع، ولها حيز واقعي في اللحظة الزمانية والمكانية تتحول من طوقها المعجمي إلى حريتها المجازية. فلفظة «جرة» تحيل إلى مدياتها المجازية فتحقق ترميزاً يوحي بالهياج الجنسي. ويمكن تتبع ذلك من خلال القاء نظرة على السرد الذي يسبق الحوار أيضاً في قصة (الدغل) لمحمود جنداري، إذ يسهم السرد نفسه في توليد ترميز يرتبط بترميز الحوار من خلال انحناءات الاشياء وألوانها ولمسها من الإنسان وطرائق حركاتها. إنّ ما يجعل الترميز فعلاً حيّاً قائماً بدوره في بناء القصة هو تجاور المفردات الايحائية إلى بعضها، وتشغيلها، أي عدم تركها مهملة، وأهم تلك المفردات لفظتا (حار) و(الماء):

«لكن أين يكون أمام عبد الحق الزغبي؟ قالت خديجة عندما وصلت أخيراً إلى الصنبور. تحسست ذلك الانحناء الأصفر الباهت، ومسحت الفتحة بيدها. انحنت بعجل وأدخلته في حلق الجرة عندما امتدت أصابع مروان وأمسكت بتلك اليد الملتصقة بالجرة. دهشت خديجة وقالت: لماذا يمسكون اليد دائماً. نفرت منه لكنه ضغط يدها على العروة المثلومة من الجرة. وقال:

- إن جوف هذه الجرة حار... انها محترقة من الداخل.

تمالكت خديجة نفسها. أرادت أن تضحك لكن شعوراً معيناً بصدق كلماته جعلها تصمت. إن هذا الرجل يتكلم كثيراً. ويتفنن في كلامه. كانت عيناها مثبتتين في انحناءة ذلك الصنبور. انتظرت أن يخف ضغط يده عليها. لكنه لم

يفعل. أضاف:

- منذ متى لم يدخلها الماء؟

أدركت خديجة على الفور أن مروان يعرف ما يتفوه به، صعبت عليها الاجابة»[٧٨].

ومما يتصل بالمستوى اللفظي ذاته ترميز اسم المتحاور، تلك اللفظة التي يتحقق بها وجود ترميزي للمتحدث قبل أن ينطق بالكلام. وتبعاً لهذه الكينونة الرمزية المولِّدة للحوار، يكون توجيه الترميز، ولعلها دلالة مساعدة يأتي بها القاص الا تصريحاً منه بأن حواره ترميزي يؤدي دلالة ذات مستوى مختلف عن المستوى الواقعي.

ونرى في قصة (جثتان على رمال الجزيرة) لسعد البزّاز استنطاقاً للفظة (السماء) فهي محاورة للبدوي الذي تحدث طويلاً عن السماء الكدرة التي ينذر مظهرها بالموت.

«قال- أنت لا تعرف.

قلت- ماذا؟

قال- ماذا يحدث عندما تكون السماء كدرة»[٧٩].

ويستمر الحوار حتى يأتي مشهد منفصل ينعقد فيه حوار بين البدوي و(السماء). فتؤدي السماء دور المرجعية العليا التي يلتجأ إليها البدوي باحثاً عن تفسيرات لظواهر غامضة في الوجود. فلفظة السماء تحيل إلى مستوى صوفي من الترميز. ذلك إن الجملة السردية التي يقدمها الراوي لتسبق الحوار تشير إلى ذلك التداخل بين الذاتين، ذات البدوي وذات السماء، في حين يتضح من خلال ذلك الحوار الرمز التاريخي بذكر (إرَم ذات العماد):

«يقف البدوي. تعبر في عينيه رياح البحر. يمتد في الريح.

يهتف- أيتها السماء.....

قالت السماء- كانت لكم ارم ذات العماد.

هتف البدوي- لكن أيتها السماء...؟

قالت السماء- ضيعتم تواريخ إرم..

هتف البدوي- ماذا.. أيتها السماء؟؟

قالت السماء- احذر.. قد تسقط في البحر»[٨٠].

* * *

أمّا على صعيد الترميز (الموقفي- الحدثي)، وهو مستوى شائع في طرائق القصة العراقية القصيرة، فثمة تعددية في صياغة الحوار تعبر عن ذلك. ويمكنني تصنيفها على أنموذجين:

أولاً: أنموذج ترميز الواقع

يعتمد هذا الأنموذج على المعطى الانطباعي الكلّي للقصة، حين يتحقق انزياح ترميزي شمولي من خلال الوقع العام للقصة أحداثاً وشخصيات وزماناً ومكاناً. وفي هذا النوع من القصص يعمل الراوي على تحميل الواقع طاقة ترميزية اشعاعية من خلال الموقف الواسع والرؤية العامة التي تحاكي بطريقة غير مباشرة أحداثاً وتصورات ومفاهيم تجد في ذهن المتلقي مكاناً للتفاعل التخيلي، الذي يتسم بنشاط فاعلية المقارنة والفرز والتفسير. ففي قصة (الطوفان) لبرهان الخطيب، يجري الحوار في ظاهره واقعياً، وفي سياق لغة تشبه إلى حد كبير اللغة المستخدمة في الحياة اليومية، إلاّ أن ذلك الحوار يسهم في مجموعه وكليّته في صنع جو خاص يرمز إلى دلالة الأيدي الخفية التي ترتكب خبائث التفرقة بين الفلاحين، فضمير الغائب يشير بعمق إلى تلك الدلالة. وتعمد الراوي تكريس وجود هذا الضمير، من أجل تحقيق تلك الاشارية الترميزية المشتقة من الجذور الواقعية للحدث:

«وأضافت المرأة بعصبية، يرمقها الرجال حولها بغضب:

- هذي الأرض تشهد، انظر بعينيك رئيس عرفاء، قبل أسبوع، من فتح الماء غيرهم؟ و...»[٨١]

«- أخذنا الاحتياط بالتمام والكمال، ولكن أحدهم غافلنا وفعلها...»[٨٢]

«ونبرت المرأة مرة أخرى:

- والحنطة؟ مَنْ حاول اشعالها بالنار قبل كم يوم؟ »[٨٣]

«فأشاح الشاب بوجهه عنهم نحو بساتين النخيل... وأضاف هازاً رأسه كالحكيم:

- اعرف تمام المعرفة من يحاول ذر الخلاف بينكم وأنتم تعرفون أيضاً ولكن الحقد وحبُ الشجار يعمي عيونكم»[٨٤].

وتتعمق عملية ترميز الواقع من خلال تعامل الراوي مع (النهر) وهو إحدى مفردات الحياة الفلاحية بحكم وجوده الحاسم في حياتهم. حيث نرى كيفية تحويل اتجاه التأثير الدلالي لمفردة (النهر) ذات الواقعية الشديدة في اطار وجودها الفضائي في النص. ونتابع ذلك عبر أجزاء من الحوار الذي يتحول النهر فيه من حالة تمثل الخير إلى النقيض من ذلك، عبر دلالة ترمز إلى الشر:

«اعقب الشاب:

- ليس العجيب مكوثهم هنا. ولكن الغرابة أن يتخاصموا ويضعوا السداد فيما بينهم فيما ينهش النهر ضفافهم كل يوم!

وهزّ كهل ملتحي (كذا) رأسه وهو يواصل التصنت (كذا) للحديث بانتباه، فقال بصوت هامس مبحوح:

- سبحان الله! أخذ الناس يتحدثون عن النهر وكأنه الكلب المسعور! »[٨٥]

ويقدم الراوي تبريرات غير مباشرة لكيفية حدوث ذلك التغير الدلالي وأسبابه، وذلك من خلال حوار الشاب مع الكهل:

«- عندما كنت طفلاً يا عمّي. لم يكن عندي في الحياة أعز من النهر والماء والقفز فيه طيلة (كذا) اليوم. كنت كالسمكة ولا تراني إلا ذاهباً أو آتياً منه.. ولم أكن أتصور أنه يمكن أنْ يوجد في الحياة شيء أجمل وأرحم من النهر. ولكن حدث أن ذهبت في أحد الأيام بعيداً عن الضفة، ظللت ألعب هناك حتى أخذني

التعب ولما قررت العودة انتبهتُ إلى أن الضفة كانت أبعد من المنال وهكذا بدأت أفظع صراع، تحول النهر أمامي فجأةً إلى وحش هائل يحاول ابتلاعي في جوفه. لكنني قاومت الوحش حتى سقطت فاقداً الوعي على الشاطيء. ومن يومها فهمت أن للنهر ولكل الأشياء الأخرى أكثر من وجه واحد. ويمكن... »[٨٦]

يبدو واضحاً الطول الذي يتضمنه هذا الحوار، ذلك الطول الذي لا يتفق بنائياً مع هندسة الحوار الواقعي الذي يقترب في تركيبه وتقطيعه من حديث الناس في حياتهم اليومية. إذ يجب أن يمتلك تواصلاً معقولاً يرتبط بعملية الزفير والشهيق وطبيعة الإنسان في قدرته على الاصغاء والرد على الكلام. إلا أنه كشف عن تلبس الحالة الترميزية للوجود الواقعي للأشياء. حيث يسعى الراوي إلى تركيز الصراع بين جماعتين من الفلاحين بسبب كسر يحدث في سدة الماء من خلال بسط حوار واقعي جداً بين الفلاحين قصد منه تحقيق احالات نحو تصورات ترميزية عميقة. فالحوار يحدث ترميزه دلالات مختلفة عن تكوينه اللفظي المتواضع عليه واقعياً.

بيد أن الحوار الترميزي لا يستطيع عند عدد من القاصين أن يرتقي إلى مستوى تأويلي منسجم مع دلالة ترميزية ظاهرة في الحدث. ومن أمثلة ذلك قصة لطيف ناصر حسين (الولادة) حيث يقع تقابل بين حدثين. حدث توقف الحرب سنة ١٩٧٣ بين العرب و(اسرائيل) وحدث ولادة زوجته التي تفقد وليدها في لحظة الولادة. فالحوار الذي يأتي مختصراً للغاية في خاتمة القصة يسقط في تقريرية مباشرة لا تخدم الحدث ولا تحقق ايحاءً نفسياً ذا تأثير دلالي ينمو من عمق الحالة. فالكلام الوارد في الحوار جمل ترتبط بأفكار القاص الخارجية، فهي تمثله في حين كان يجب أن تمثل لسان حالة الشخصية المأزومة بذلك الحدث.

« - كنت وحدي.. أنت تعرف..

هزّ رأسه مؤيداً.

- صرخت.. أحسست أن أحشائي تتقطع.. لم تستطع أمك عمل شيء..

احتضنتها برفق، ربت على كتفها.

- لا عليك.. سوف نأتي بواحد آخر.. اطلق عليه اسم ذلك البطل»[٨٧].

وفي قصة (الكرة الأرضية ١٩٧٨) لعبد الستار ناصر يأتي الحوار مختصراً جداً، وكأنه من طرف واحد. حيث أن الصيغة المباشرة للحوار تلتقي بالصيغة غير المباشرة. غير أنه حوار يسعى إلى الترميز السياسي الواضح:

«قلت لزينة أكبر بناتي:

- انك تلوثين مصر العربية، يدك قذرة..

واعتذرت زينة، مسحت بثوبها آخر البحر الأحمر، حتى سيناء وكفت عن اللعب»[٨٨] ويتصل بجملة تأتي في صيغة حوار داخلي للشخصية تتناغم مع التركيز الكلّي للقصة:

«كنت أسأل نفسي:

- من الذي سيشعل عود الكبريت؟»[٨٩]

وهنا تعزيز لدلالة الترميز التي تحيل إلى تأمل الشخصية في مصير العالم. ومَنْ الذي سيتسبّب أولاً في اشعال الحروب. بيد أن نبرة التقريرية واضحة في لغة الحوار، حيث يعلو الصوت القادم من خارج النص محاولاً تلبيس القصة افكارهُ وانحيازهُ الفكري. الأمر الذي يضعف من العنصر الفني لتوظيف الترميز ويقدمه في شكل مباشر ذي ايحاء محدود وسهل الاكتشاف.

إنّ ترميز الواقع تقنية صعبة تحتاج إلى عناية فائقة من الكاتب في تنمية القصة راوياً وحدثاً وشخصية وفضاءً بطريقة النمو الفني الذي يحيل إلى تعددية في مستويات التأويل، ويجعل التأويل نفسه نقطة اشعاع توسعية داخل النص دون أن تحدث ضجة أو صخباً شعارياً أو وعظياً. لذلك تكون مسؤولية الحوار الممثل لهذا الاتجاه في الكتابة القصصية ذات حدين؛ حد المسؤولية التقليدية للبناء الحواري. وحد استنهاضه من مستوى فلكه والارتقاء به إلى مجال حركة اخر، ذي قيمة اخرى بلا شك. ويبدو لي أن معظم القاصين العراقيين الذين سعوا إلى ترميز الواقع استخدموا السرد طريقاً إلى ذلك، ولم يعمدوا إلا في حدود قليلة إلى استخدام الحوار سبيلاً إلى ذلك.

ثانياً: أنموذج ترميز المتخيل

أنطلق في هذا الأنموذج من حالة معاكسة لأنموذج ترميز الواقع. وأذهب بدءً إلى إنَّ الخيال هو الجزء القائم أبداً في أية مادة أدبية نوعاً أو مذهباً أو اتجاهاً. فالخيال عنصر الأدب الرئيس، بيد أنه قد يتعرض للاجترار والاستهلاك بفعل التداول والتقليد فيتحول إلى جزء من موروثات الذاكرة تقوم باستخراجه وإعادة ضخّه دون أن يكون قادراً على تقديم معطى دلاليّاً جديدا. ولكن ما أرمي إليه بترميز المتخيل هنا هو الكشف عن امكانات مبتكرة لتوظيف الخيال ضمن حالة يعمد إليها بعض القاصين حين يقيمون عوالم خاصة تكتنفها رؤى خيالية حلمية قد تتجه أحياناً اتجاهاً فنتازياً أيضاً، وهي في هذا المبحث على نقيض الكتابة ضمن مستوى خط الواقع. إن عدداً من الحوارات يأتي في سياق تقديم حلم في القصة. ويكون الحوار هنا مؤسساً على رمزية الحلم أصلاً ويحيل إلى تأويلات متعددة.

نستطيع تلمس خصائص الحوار لهذا الانموذج في قصتين، الأولى (أربعة أحلام من قتيل) لمحسن الخفاجي، والثانية (تحت المصاطب عصافير مقتولة) لسعد البزاز. حيث يتم فيهما استنطاق الموتى، وجعلهم يتحاورون مع الناس، ومع أنفسهم في محاولة من القاصين لابتكار عالم متخيل يكون على النقيض مع الواقع. بيد أنه يحيل إليه احالات متنوعة ومثيرة في أكثر من موقف. ففي قصة محسن الخفاجي، يكون المقطع الختامي لها حواراً خالصاً تتجلى فيه الرؤية التي سعى إلى تكريسها في القصة كلها. وهي تحميل القتيل العائد من الشمال إلى أهله في الجنوب الغربي دوراً مركباً، يكون فيه شاهداً وضحية في آن واحد. فجثته التي تبقى اسبوعين مجهولة الهوية، تنفصل عن ذاته التي تروي لأمه ما حدث في الحرب. وتعاين حركة حبيبته التي تركها في المدينة عرضة لتحرشات شاب يطردها. وأقدم هنا نص الحوار الذي ختمت القصة به، حيث تتحقق الإحالة الترميزية لهذا العالم التخييلي الذي افترضه الراوي وحوّل من خلاله ذلك القتيل من مركز الخاص في مدار العام، ليكون قتيل كل العوائل، وليس قتيل عائلة بعينها.

«- أيها الشاب، لماذا تدمع عيناك؟

- انني أبكي على مَنْ ماتوا.

- هل مات أحد اقربائك هناك.

- كلا.

- إذاً، لماذا تبكي؟!

- انني ابكي من أجل نفسي. لقد قتلت منذ أيام في الاشتباك المجاور.

- لماذا لم يدفنونك إلى الآن؟!

- أيها الاخ ان جثتي كانت متروكة منذ أسبوعين ولم يتعرفوا على (كذا) اسمي حتى الآن.

- اخبرهم من تكون.

- لست اذكر من أكون. ارجوك قل لهم أن يبعثوا بي إلى أية عائلة قتل ابنها وليدفنوني في المساء»(٩٠)

على حين يتسم الحوار في قصة سعد البزاز المذكورة بنسبة عالية من الخيال الذي يظهر في افتراضات شديدة المبالغة أحياناً. سعى الراوي من خلالها إلى تكوين موقف يدين واقعاً يتفسخ من الداخل، في الوقت الذي تبقى صفحته الخارجية لامعة. فالناس مفترضون بانتقائية (شاهد وكلب قتيل وشاهد يموت) والمدنية افتراضية في كل شيء تصل إلى مستوى حلمي وهي جزء من عملية تأسيس واقع جديد، وادانة واقع صارت به حاجة إلى تلك الادانة. ويعمد الراوي إلى تركيز الايحاء والابتعاد عن التصريح في تلك الادانة. انّ قوة ترميز العالم المتخيل تكون على أشدها منذ بداية القصة حيث يترك القاص فراغاً بين قوسين دلالة على اسم البطل، مشيراً إلى ذلك في هامش القصة إذ يقول «كان اختيار اسم لشخص هذه القصة أمراً مرهقاً لي وقد تصورت أن له أسماء عربية وغير عربية ووجدت في النهاية أنَّ كل الاسماء تناسبه ولا تناسبه»(٩١).

وتجري بين شخصيات القصة حوارات عدة، تغرف من الواقع. فكأن المدينة المرموز لها باسم (ميم) مدينة مخترعة من أجل الجميع ومنتمية إلى كل المدن، بيدَ أن الراوي ينقل ذلك كله في حركة ايهام يحوّل فيها كل ما بناه على أسس من واقع إلى بناء خاص له سمات مختلفة كل الاختلاف وإن لم يصرح بها، وذلك من خلال الحوار الذي يختم القصة به. وتكون آخر جملة تنطقها شخصية في القصة محيلة إلى عملية الترميز المشار إليها. «- كفى.. إننا لا نسمح لأحاديث مطولة بين الموتى»[٩٢].

كان الحوار كله بين موتى، وفي مدينة ميم التي هي مركز العالم المتخيل، وفضاؤه. ومن المهم هنا تبيين الفرق الأساس بين التكوين المتخيل في القصتين المذكورتين، حيث تتعامل قصة محسن الخفاجي مع حقيقة متداولة تعمد القصة إلى توظيفها في سياق المتخيل، وهي حديث الميت ولا سيما إذا كان شهيداً إذ إنها ترجع إلى حقائق الموروث الديني في مرجعيتها فهي ممكنة على وفق تصور ديني- مرجعي خاص. في حين تتأسس قصة سعد البزاز على انقطاع مع الواقع، في إطار ابتكار عالم آخر متخيل لا يتداول ما يمكن عدّه حقيقة في أي إطار مرجعي. وتجلّى ذلك واضحاً في بناء حوار القصتين.

المبحث الثالث: الحوار غير المباشر (السردي)

يفيد الحوار غير المباشر من زمن الفعل الماضي واشارة الضمير الغائب في تقديم احاديث الشخصيات ملخصةً تلخيصاً يتضمن ما يمكن أنْ يدور على ألسنتهم، وهم في موقف أو حدث معين، دون تقيد بالنقل الحرفي- النصي لما قالوه من أقوال. «ومع الاسلوب غير المباشر، الذي يلخص مختاراً زُمَراً عريضة من الاحداث، تتسارع الحكاية»[٩٣] ويكون الايجاز سبيلاً الى احداث نقلة أساسية في زمن السرد الذي يغدو أقصر من زمن القصة ذاتها.

فالحوار غير المباشر ينقل عن الماضي أقوالاً وأحداثاً وحركات لشخصيات أدّت أفعالاً يرى الكاتب من الاهمية نقلها الى سياق الحاضر، محافظاً على هيكلة الفكرة والتصوير، متصرفاً بهيكلة البناء القولي من حيث زمنه واشارته التخاطبية.

يؤدي الحوار غير المباشر، وظيفةً سرديّة تدفع بالاحداث إلى أمام، وتُمكّن الكاتب من ضغط الاحداث الكبيرة واختصار ما يراه غير ذي فائدة نوعية عند ايراده داخل النص، لأنّ غرض الكاتب في أساس فعله الابداعي الفني «ليس حكاية محادثة بل توصيل جوهرها»[٩٤]. والقصة القصيرة هي النوع الأكثر استقبالاً لهذا الاسلوب في الحوار، لأنّه ينسجم مع خواصها. وتبقى على القاص مسؤولية تقدير الوقت الذي يحوّل فيه الكلام المباشر الى كلام غير مباشر لأنّه ليس ثمة حاجة لأنْ يروي الكاتب كل ما تقوله شخصياته في الواقع، بل يقتصر على ما هو جوهري للقصة[٩٥].

إنّ الايجاز الذي يتحلّى به الاسلوب غير المباشر يرجع في استخداماته الاساسية الى السرد، يفيد منه الكاتب في جعله أداةً من ادوات الحوار.

وبمعنى آخر كما يقول جينيت في كتابه الاشكال «ان الايجاز سرد في عدد من المقاطع أو الصفحات يختصر أياماً أو أشهراً، دون تفصيل أحداثها أو الالتفات الى حرفية الحوار فيها»[٩٦].

ويرصد البحث صيغتين يأتي من خلالهما الحوار غير المباشر. يمكن **تعريف الاولى** بأنها النقل غير المباشر الذي يضغط الاحداث ويختصر الزمن فيكون لدينا منقول غير مباشر على درجة من الانتقائية، ويسميه جيرار جينيت الحوار الموجز(٩٧).

وله حالتان هما: **الايجاز القريب والايجاز البعيد**. وتأتيان في سياقات الماضي والحاضر والمستقبل.

ويمكن تسمية **الصيغة الثانية** من الحوار غير المباشر المنقول المباشر، الذي تتم عبره عملية استدعاء حوار جرى في الماضي محافظاً على حرفيته وصيغته الزمنية، ليتضمن سياق الحدث على شكل ومضات مختارة منه، ويكون له حالتان:

الاولى: مختصرة تتم باستدعاء جملة واحدة من صيغة حوار مباشر، وتضمينها في السياق غير المباشر، والمحافظة على وضعها الزمني.

أمّا **الحالة الثانية**، فهي مشهدية أي تتضمن حواراً طويلاً، يُقتطع من مشهد وقع في الماضي.

المنقول غير المباشر

في هذا النوع تتجسد حالة تسريع زمن الحدث في خلال عرض حدث في الماضي. أو الاشارة الى امكانية وقوعه في الحاضر أو المستقبل. ويبدو هذا الزمن مضغوطاً جداً ليتسع أحداثاً يحتاج بسطها الى مساحات واسعة من الحوار والسرد والوصف. وذلك من خلال نقل أحاديث الشخصيات بصورة غير مباشرة في صياغة جديدة من حيث استخدام الضمائر والزمن. ففي قصة(نزهة الطائر الصباحي والهزيمة) لمحمد عبد المجيد نقل غير مباشر فيه اشارة واضحة الى أحاديث قيلت في مسألة انفصال امرأة عن زوجها وعودتها إلى اهلها بسبب مشكلة الشك بينهما. تمّ وضع الكلام غير المباشر في سياق الحاضر وضمن ايجاز قريب:

«وضحكت. حدّثته عن زوجها الذي كان يشك فيها، ثم قررت أن تنفصل عنه، وطلقها. وهي الآن، حرة، وعائدة الى اهلها الذين يسكنون في البصرة»(٩٨).

وتتضح في قصة (امنية القرد) لمحمد خضير صيغة الكلام غير المباشر داخل الحوار، من خلال هذا النص:

«قالت الفتاة الواقفة في منتصف السلم:

- انّه صوتي. يقولون اني أتكلم بصوت قوي كصوت رجل. ألم تألفي سماع صوتي بعد سنتين من التجاور؟»[99]

على حين قد تكون الاشارة الى الزمن الماضي في شكل ايجاز قريب ايضاً، يتضح ذلك في قصة (الخروج) لموفق خضر من خلال المقطع الآتي:

«قال سالم الحمزاوي، انّه عندما عرف السر واهتدى اليه هزءوا منه وصوبوا سهامهم نحوه وحاصروه في كل زاوية من زوايا العشيرة، وسخروا من قائلين انه يضرب بيديه الهواء وانه لن يجد في قبضته سوى الريح فلا تصدقوه.. قال الاهل للملأ لا تصدقوه..»[100]

وقد يتضمن ذكر الماضي ايجازاً بعيداً لاقوال عدة قيلت في موقف وزمان ومكان ما.. حيث نجد في قصة (وجه من المدن الجنوبية) لضياء خضير اشارة دالة الى ذلك: «جبرة بنت محمود قالت لها بعد ان تزوجت من المدينة، وتركت قرية الدبات ان المدينة ضيقة تقبض الارواح.. ولكنها لم تصدقها، كانت"جبرة" تقول انها منذ تزوجت وسكنت المدينة لم تر الطيور ولم تكلم النهر في الصباح، وقد صارت السماء بعيدة جداً هناك.. ولكنها لم تصدقها»[101].

ويرد الايجاز البعيد في الصياغة غير المباشرة لكلام الشخصيات مشيراً الى المستقبل كما في حوار قصة (نافذة على الساحة) لمحمد خضير، إذ يكون لهذه الصياغة دور في تكوين تصور اجمالي عام على وضع الشخصية في سياق حركتها الذاتية وحركة الزمن الذي تتحرك من خلاله:

«اسرعت في قولها:

- نعم. نعم. أنا لا أحسدها على زوجها أبداً . كنّا دائماً اختين حبيبتين مَنْ يصدق ان عائلتنا ستصبح هكذا، واني سأفقده؟ يا لرجلي المنفوخ كالبالون. قال

انه سيذهب في سفينة الخليج وانه سيعود بعد سنة تمتلىء جيوبه باللؤلؤ والمال..»[١٠٢]

ويمكن ملاحظة الاشارة الى المستقبل أيضاً في قصة (الحكيم) لحمد صالح من خلال:

«وفي المساء همست زوجتي بأذني موشوشة، ان الحكيم بحاجة الى دشداشة كالتي يرتديها اطفال المدينة. فليس من الانصاف ان يظل الطفل وهو على هذا القدر من الجمال والتألق بمثل هذه الأسمال العتيقة لانها تود ان تراه وقد اكتمل في نظرها، مع انها تضع في حسابها اعتراضات امّي التي ستحتج بعنف على مثل هذا التصرف، ربما ستعتبره استهانة في الكثير من معتقداتها التي ترفض وبشكل قاطع مناقشتها أو المساس فيها. إلاّ أنها اي زوجتي ستحاول ان تقنعها بقبول الدشداشة وستحرص قدر المستطاع أنْ لا تعرض الحكيم في دشداشته الجديدة (.....) وعدتها صادقاً بأن ابتاع للحكيم دشداشة افضل بكثير ممّا يجول بذهنها ما أن اصل الموصل، وسأبتاع له أيضاً دمية بلاستيكية وعربة أطفال...»[١٠٣]

حيث ان الافعال ذات الصيغة المستقبلية تكرس تلميحاً قوياً. يوجز كلاماً واحداثاً من الممكن أن تقع في الوقت اللاحق وتقوم بها شخصيات عدة. وتفيد تلك الافعال المستقبلية في تسريع الحدث العام وتحقيق عمق جديد للقصة، من خلال فاعلية جدال داخلي مستمر يسعى الى توقع الحدث العام، وهو ما يصطلح عليه باختين «استباق رد الفعل الغيري»[١٠٤] الذي يعزز الحالة الحوارية للسرد.

المنقول المباشر

يتم بواسطة هذه الصيغة تضمين الحوار غير المباشر كلاماً مباشراً محافظاً على نصه وصيغته الزمنية، وغالباً ما يكون مؤشراً بين قوسين للتدليل عليه. وقد يأتي المنقول المباشر مختصراً يومض عبر جملة منتقاة يرى الكاتب أهمية تثبيتها في نسيج الكلام غير المباشر، لكي تتميز بدلالتها النفسية او الايحائية او المناسباتية. يلاحظ ذلك في

حوار قصة (اجتهادات في سيرة عبد الحسن السلامي) لمحمد عبد المجيد الذي يحصر فيه نص جملة مباشرة في سياق كلام سردي غير مباشر: «وقالت بعذاب قاسي "كذا".

- كان والدك السلامي يعبد النساء. وكان قد تزوجني بعد أنْ طلّق اربع نساء وكنّ يكنّ له اعمق الحب . وكان يكره الانجليز وشتمهم في كل مكان حطّ فيه.. وكان يقول: «اذا رضيتم بحكم الانجليز.. فدعوا نساءكم بين افخاذهم« كان الناس يحيونه.. وكان محيسن المغضوب أعزّ اصدقاءه «كذا» وقد أوعزوا إليه ليقتل والدك. كان الشيخ قد دبّر كل شيء ليرى خاتمة السلامي ثم غدر به محيسن المغضوب..»[١٠٥]

وفي حوار قصة (نافذة على الساحة) لمحمد خضير يتحقق اندماج اكثر اقناعاً بين الكلام المباشر والسرد، وذلك عبر سياق الحكاية التي تسردها الشخصية، حيث يرد الكلام المباشر دون أقواس:

«قالت خالتي: سأحكيها لك. قالها هو لي. انها قصة عن صداقة بين أرملة وشبح ثور. أتصدقين؟ شبح ثور يدخل كل مساء من كوة غرفتها ويجلس ساكناً أمامها على الفراش. كما تجلسين أنت هناك. أي على هذا البعد.... وفي ليلة سأل الشبح الارملة وكان بردان هل تذهبين معي لأسعدك في أرض نائية عن الناس وهناك نتزوج؟ فقالت الارملة: كلا لن اذهب وأنا وسخة وغير جميلة وبلا أقراط ولا أساور، أسمعت؟ ثم انقطع الشبح عن المجيء فماتت الارملة غمّاً. أتصدقين؟»[١٠٦]

لكن هناك حالات يستدعي فيها الكاتب مقطعاً من حوار مباشر يتجاوز الجملة الواحدة، ويضمنه داخل الكلام غير المباشر، بغية القاء الضوء على تطور الحدث من خلال جزء من مشهد حواري تمّ في الماضي، ويكون بمثابة حدث واقوال. ففي قصة (القطاف) للطفية الدليمي مثال على ذلك:

«وكثيراً ما كان يقول لها:

- سأقتلك يوماً لأستريح. فكانت تقول له: مَنْ يحب لا يسعى لموت المحبوب، فيقول لها انّ حياتي مرهونة بوجودك.. وان ابتعدت يوماً فإنها

نهـايتي.. وكـان يجدها تنظر اليـه تبـحث عن الصـدق في كلمـاته. ويفـهم من اضطرابهـا انهـا لا تصـدق، كنت تقـول: انك تحـبني لانك بحـاجـة الى صباي»[١٠٧].

إنَّ الجملتين المؤشرتين بخط تحتهما، تشيران الى نص قول مباشر يدخل في تركيب الصيغة غير المباشرة، بل يتبادل معها الرد والكلام في لحمة وتفاعل.

وفي قصة (آخر أخبار المباركة:سليمة) لجمعة اللامي، يتخذ الحوار السردي لنفسه شكلاً اخر، يجمع ما بين النقل المباشر وغير المباشر، ولكن في اطار تعاقب أصوات خارجية لتشكّل تواصلاً حوارياً غير مباشر، يكرس امكانات حوارية ينهض بها السرد ويتوافر عليها. حيث يتداخل المعلوم مع المجهول من الاصوات، كما في المقطع الآتي: «فاغمضت عينيها وقالت واهنة- الان تمٍّ لكم ما أردتم.. هذه ساعتكم. وهذه ساعتي أيضاً.. صرخ أحد اعضاء المجلس:العقاب، حلّ العقاب السرمدي.

صرخ آخر: *إلى الشارع.. لتخرج الفاجرة إلى الشارع- المجرمة عوقبت*، أذنوا بالناس وسُمِعَ صوت ينادي من أعلى منارة المسجد: يا أهل اليشن لكم البشارة تظهرت مدينتكم من الرجس ففي هذا الصباح حضرت ملائكة العقاب عار المدنية إلى المسجد وعاقبت الفاجرة أمامنا (...) رفع رئيس مجلس العلماء صوته: هذه عادلة المدينة. وعلّق أحد الشحاذين: بورك مجلس علمائنا... بينما هتف أحد أعضاء مجلس العلماء: أرجموها، ارجموها الفاجرة»[١٠٨].

* * *

يبدو أن القصة العراقية القصيرة لا تعتمد الاسلوب الحواري غير المباشر على نحو واسع، حيث انها تقتصد في استخدامه، في الوقت الذي تكون في أحيان كثيرة في حاجة ماسة إليه للتقليل من الحوار المباشر، لا سيما ذلك الذي يأتي في نمط مجرد من الممكن حذفه أو ابداله بصيغة غير مباشرة، تمنع الحدث من الترهل والرتابة في الايقاع، وقد مرّ الكتاب على نماذج تعاني هذا العيب في المباحث السابقة.

إن قدرة الحوار غير المباشر على تحقيق انسجام تفاعلي بين نصي (السرد) و(الحوار) في صيغة جديدة، لها أهميتها في جعل السرد أكثر طواعية في تقديم

المحكي داخل الخطاب القصصي. ويعد الحوار السردي أداةً تقنيةً فاعلةً في تحويل الصيغ الزمنية للأفعال في نسيج المحكي. ذلك أن التحويل الذي يجري من ضفة السرد إلى ضفة الحوار، يصنع في سياق الحوار غير المباشر، نصاً جديداً يجتمع على خاصيتي السرد والحوار، مخلّصاً الخطاب القصصي من الزيادة في استخدام الزمن والحدث، واختزال مساحات واسعة زمنياً وحدثياً في نص مكثف يلمّح بكلام مخفٍ ويعلن ما يجعل للكلام المنقول طوراً مضيئاً في لحظة الحدث. فضلاً عن ان الحوار المباشر هو تلوين في الاسلوب الكتابي ومن ثم فهو اثراء اسلوبي يعطي عمقاً للنص ويوحي بتعدد المستويات في داخله، بعد أن تحدث تسوية بين طرفي الضفتين السردية والحوارية في سياق جديد.

إنّ نص الحوار غير المباشر، هو تركيب قد أعيد انتاجه على وفق تنسيق جديد في بناء وحداته اللغوية وصيغ أفعاله الزمنية، لذلك كانت له مستويات جديدة في أعماقه.

وتتعمق الاشارة الدالّة إلى وجود شخص ثالث يتوجه إليه الكلام غير المباشر، في هذا النمط من الحوار الذي تكون فيه الكلمات على استعداد أعلى للعبور إلى الشخص الثالث، المروي له داخل النص، دون الارتهان بالمكوث بين طرفي مرسل ومرسل إليه يتبادلان طرفي الحوار. «والشخص الثالث المقصود ليس عنده شيء من الصوفية أو الماورائية-. ومع ذلك يكون قادراً على التجسد ضمن تصورات معينة عن العالم- انه اللحظة المكونة لكليّة النص المنطوق»[١٠٩]. إنَّ العمل على تعزيز صورة الايحاء بوجود شخص ثالث يتوجه إليه الخطاب، يحتاج إلى التنوّع الاسلوبي، قد يكون الحوار غير المباشر معبراً أسلوبياً إليه.

يمتلك الاسلوب غير المباشر في الحوار قدرة على الايغال في توسيع حركة المتن الحكائي «الموضوع» من خلال تهيئة الخطاب بوصفه مبنى حكائياً «على حسب مفهوم الشكلانيين الروس»[١١٠] لاستقبال التضمين الحكائي الذي ينقله الكلام غير المباشر، حيث إنه يتوافر على حكاية أُخرى ثانوية ترد في سياق نص السرد الرئيس، أو كلام الشخصيات في حوارها المباشر.

الهوامش

(١) اصطلاح أطلقه: عمر بن سالم (تطور لغة الحوار في القصة التونسية)، قضايا الأدب العربي، مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية في الجامعة التونسية، تونس ١٩٧٩ ص١٠٦ وما بعدها.

(٢) المرجع نفسه، ١٠٨.

(٣) سعيد يقطين/ تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت ١٩٨٩، ١٩٧.

(٤) د. سعيد علوش/ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ٧٨.

(٥) سعيد يقطين/ تحليل الخطاب الروائي، ١٩٦-١٩٧.

(٦) جان ريكاردو/ قضايا الرواية الحديثة (ترجمة صياح الجهيم). وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق ١٩٧٧، ٢٥٣.

(٧) الصوت المنفرد (ترجمة د. محمود الربيعي) الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٩، ١٦.

(٨) ينظر: ماري لوير برات/ مجلة (فصول)، العدد (٤) مجلد (٢)، ١٩٨٢،٥٢.

(٩) ليون سرميليان (بناء المشهد الروائي) ترجمة: فاضل ثامر، مجلة (الثقافة الاجنبية) بغداد، العدد (٣) ١٩٨٧، ٨٢.

(١٠) نقلاً عن سعيد يقطين/ تحليل الخطاب الروائي، ١٧.

(١١) المرجع نفسه، ١٧.

(١٢) جون برين/ كتابة الرواية (ترجمة مجيد ياسين)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٣، ٧٧.

(١٣) صنعة الرواية، ٦٩.

(١٤) سمير المرزوقي وجميل شاكر/ مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ٨٩.

(١٥) الثلج.. الثلج/ منشورات وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٤، ٨٦.

(١٦) ذلك النهر الغريب/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١، ٢٣.

(١٧) خطوات المسافر نحو الموت/ منشورات دار الكلمة، مطبعة الغري- النجف، العراق، ١٩٧٠، ٢٦-٢٧.

(١٨) ليون سرميليان/ مجلة (الثقافة الأجنبية) ٣، ١٩٨٧، ٧٩.
(١٩) حدوة حصان/ منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤، ٦٥.
(٢٠) أغنية الاشجار/ وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٧، ٣٥.
(٢١) الهجرات/ مكتبة النهضة- بغداد، الشركة الحديثة للطباعة- بيروت ١٩٧٢، ١٩-٢٠..
(٢٢) طائر الخليج/ وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٦، ١٠٦.
(٢٣) حكاية من المدنية القديمة، مطبعة الغري الحديثة، النجف، ١٩٧٤، ١٥.
(٢٤) البحث عن طيور البحر، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٦، ٥٨- ٥٩.
(٢٥) زليخة.. البعد يقترب/ مطبعة الاديب البغدادية، بغداد، ١٩٧٤، ٤٨.
(٢٦) المصدر نفسه، ١٠٠.
(٢٧) اليشن/ وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨، ١٣.
(٢٨) غرف نصف مضاءة/ دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩،١٨.
(٢٩) الوجه الآخر/ دار الرشيد للنشر، بغداد، ط٢، ١٩٨٢، ٢٢٥-٢٢٦.
يرجع تاريخ كتابة القصة إلى سنة ١٩٧٢.
(٣٠) في زورق واحد/ دار آفاق عربية، بغداد ١٩٨٥، ١٩، يرجع تاريخ كتابة القصة إلى سنة ١٩٧٤.
(٣١) المملكة السوداء/ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦، ٥٨-٥٩.
(٣٢) و(٣٣) و(٣٤) و(٣٥) خطوات المسافر نحو الموت، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣، على التوالي.
(٣٦) الخيول/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢/ ١٩٧٩، ٥٣.
(٣٧) المصدر نفسه، ٥٤-٥٥.
(٣٨) نفسه، ٦٩.
(٣٩) نفسه، ٣٦-٣٧.
(٤٠) نفسه، حوار مع القاص أجراه كاظم جهاد، مقدمة المجموعة، ٦-٢٩.
(٤١) نفسه- المقدمة، ١٧-١٨.
(٤٢) رحلة الليل الاخيرة/ دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠، ١٣١-١٣٢.
(٤٣) المصدر نفسه، ١٧٥.
(٤٤) نفسه، ٧٢.
(٤٥) طائر الخليج، ٤٦.
(٤٦) غرف نصف مضاءة، ١٢١.

(٤٧) سيزا أحمد قاسم/ بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ٧٩-٨٠.
(٤٨) آلان روب غرييه/ نحو رواية جديدة (ترجمة: مصطفى ابراهيم مصطفى)، دار المعارف بمصر (د.ت)، ١٣٠.
(٤٩) آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ١٣٠.
(٥٠) رولان بورنوف وريال أوئيليه/ عالم الرواية (ترجمة: نهاد التكرلي) دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد ١٩٩١، ٩٨.
(٥١) د. سامي سويدان/ ابحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦، ١٤٢.
(٥٢) إذا كنت تحب/ دار الرشيد للنسر، بغداد، ١٩٨٠، ١٤.
(٥٣) نزهة في شوارع مهجورة/ مطبعة الغري الحديثة، النجف، ١٩٧٤، ١٣٩.
(٥٤) المواسم الأخرى/ دار القلم- بيروت، مكتبة النهضة- بغداد، ١٩٧٠، ٥٦.
(٥٥) المصدر نفسه، ٥٧.
(٥٦) نهار متألق/ منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤، ١٠٠.
(٥٧) خمسينات أضاعها ضباب الأيام/ مطبعة النعمان، النجف، ١٩٧١، ١١٦.
(٥٨) المصدر نفسه، ١٣٠.
(٥٩) حكاية من المدينة القديمة، ٧٠.
(٦٠) المصدر نفسه، ٧٢-, ٧٣
(٦١) حكاية الولد والبنت آخر الليل/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠، ٩-١٠.
(٦٢) حكاية الولد والبنت آخر الليل، ١٢-١٣.
(٦٣) عمر بن سالم/ قضايا الأدب العربي، ١١٧.
(٦٤) ذاكرة المدنية/ منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٥، ١١٤-١١٥.
(٦٥) المملكة السوداء، ١٤١.
(٦٦) في درجة ٤٥ مئوي/ منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد ١٩٧٨، ٥٦.
(٦٧) في درجة ٤٥ مئوي، ٥٩-٦٠.
(٦٨) البجع/ منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٩، ١٢٠-١٢١.
(٦٩) رحلة الليل الأخيرة، ٤٤-٤٥.
(٧٠) إذا كنت تحب، ٧-٨.

(٧١) د. صالح هويدي/ الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ١٩٦٠-١٩٨٠،وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٩، ٩.

(٧٢) د. عبد الإله أحمد/ الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٧٧، جـ٢/ ٣٩٠.

(٧٣) د. عمر محمد الطالب/ القصة القصيرة الحديثة في العراق، مطبعة جامعة الموصل، ١٩٧٩، ٥.

(٧٤) د. عبد الواحد لؤلؤة/ (هوامش المترجم) على كتاب (الترميز) لمؤلفه (جون ماكوين)، موسوعة المصطلح النقدي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠، ٨٧.

(٧٥) جون ماكوين/ الترميز، ٦٤.

(٧٦) د. سامي سويدان/ أبحاث في النص الروائي العربي، ٧١.

(٧٧) الهجرات، ٨٤.

(٧٨) الحصار/ منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨، ٦٦-٦٧.

(٧٩) الهجرات/ ٣٧-٣٨.

(٨٠) المصدر نفسه، ٤٠.

(٨١) الشارع الجديد/ دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠، ٤٠٠ ويرجع تاريخ كتابه القصة إلى سنة ١٩٦٩.

(٨٢) و(٨٣) و(٨٤) و(٨٥) و(٨٦) المصدر نفسه، ٤٠، ٤١، ٤١، ٤٣، ٤٤ على التوالي.

(٨٧) وجوه معتمة فوق زجاج صقيل/ وزارة الإعلام، بغداد. ١٩٧٧، ٢٤.

(٨٨) مرة واحدة وإلى الأبد/ دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩، ١٢.

(٨٩) المصدر نفسه، ١٤.

(٩٠) ثياب حداد بلون الورد/ دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩، ١٥.

(٩١) و(٩٢) البحث عن طيور البحر، ١٠٩، ١٢١.

(٩٣) جان ريكاردو/ قضايا الرواية الحديثة، ٥٣.

(٩٤) تشارلس مورجان/ الكاتب وعالمه. ٢٨٣.

(٩٥) ينظر: جون برين/ كتابة الرواية، ٨١.

(٩٦) نقلاً عن: وليد نجّار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ. دار الكتاب اللبناني- مكتبة المدرسة، بيروت ط١/ ١٩٨٥، ٤٧-٤٨.

(٩٧) المرجع نفسه، ٤٣.

(٩٨) موت المغني الذي ذكّرنا برائحة البنفسج/ وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤، ٣٢.

(٩٩) الملكة السوداء/ ٣٥.

(١٠٠) اغنية الاشجار/ ٥٩.

(١٠١) الرجال والشمس/ وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٩، ٨٨.

(١٠٢) المملكة السوداء، ٤٧.

(١٠٣) الملاذات/ وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨١، ٨٢-٨٣.

(١٠٤) ميخائيل باختين/ قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكي، ٣٣٢.

(١٠٥) موت المغني الذي ذكرنا برائحة البنفسج، ٧٩.

(١٠٦) المملكة السوداء، ٤٣-٤٤.

(١٠٧) إذا كنت تحب، ٤٨.

(١٠٨) اليشن، ٨٣.

(١٠٩) ميخائيل باختين/ مسألة النص (ترجمة محمد علي مقلد)، (مجلة الفكر العربي المعاصر) العدد (٣٦) ١٩٨٩، بيروت، ٥٣.

(١١٠) ينظر/ تزفيطان تودوروف (مقولات السرد الأدبي) ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة (آفاق) المغربية العدد ٨-٩، ١٩٨٨، ٣١.

الفصل الثاني

الحوار الداخلي

المبحث الأول: توطئة في الجذور والعلائق

ابتدأت مرحلة جديدة في تاريخ الأدب القصصي بالعالم، حين اتجه الكُتّاب إلى اعتماد تحليل ذهن الشخصية وانفعالاتها وهواجسها النفسية أساساً في تجسيد الحركة والحدث في القصة. فلم يعد الكاتب مهتماً بالسببيّة الخارجية التي تدفع بالشخصية إلى تصرف معين بفعل إجراءات العلاقات والتفاعلات مع الآخرين، وإنما برز وعي الشخصية الكامن فيها محركاً للأفعال ومكوناً علاقات جديدة تنبثق من سببيّة داخلية، تلك هي العلاقات الزمنيةّ المرتبطة في رسم الشخصية «ويعود ذلك في قسم منه إلى التأمل المتزايد في طبيعة حالات الوعي، فقد أدركوا أن أي وصف نفسي دقيق لماهية أي إنسان في أية لحظة معينة لا يمكن أن يقدم في حدود وصف ساكن (STATIC) للشخصية، ولا في حدود مجموعة من ردود أفعالها المرتبة ترتيباً زمنياً تجاه سلسلة من الظروف. فأصبحوا مهتمين بجوانب الوعي التي لا يمكن النظر إليها على أنها تتابع لحظات فردية أو لحظات وجود نفسي Self- Existing ولكنها جوانب متحركة أساساً، أكثر منها جوانب ساكنة في الطبيعة، ومستقلة عن اللحظة المعطاة»[1].

إنّ اهتمام اولئك الكتّاب بوعي الشخصية ينصب أولاً على مستوى (ما قبل الكلام) لها، وهو مستوى «لا يتضمن أية أسس تتعلق (بالتوصيل). كما هو الحال في

مستوى الكلام.. وباختصار فإن مستويات (ما قبل الكلام) من الوعي لا تخضع للمراقبة والسيطرة والتنظيم على نحو منطقي»[٢]. وهو ما يدلل على أن هذا الاتجاه في الكتابة المعتمدة على تقديم صورة داخلية لتيار وعي الشخصية، ينتابه عدم تنظيم وترابط على وفق أسس منطقية. «ولقد كان وليم جيمس هو الذي ابتكر اسم «تيار الوعي» وهو تعبير مجازي للدلالة على التدفق الذهني واتصاله مع تغيره المستمر»[٣]. بيد أنّ الروائي الايرلندي الأصل جيمس جويس حين كان يسأله أحدهم «من أين ينبثق فن القصّة الانسيابية (قصة تيار الوعي) في قصته؟، كان دوماً يجيب بأنّه مدين (لادوارد دو جاردان) وفي ذلك الحين كان دو جاردان ما زال حياً»[٤] واشتهر بقصته (اشجار الغار المقطوعة) التي اطلع عليها جويس في عام ١٨٨٨، حين كان في سن العشرين[٥].

ويمكن للباحث في تاريخ قصة تيار الوعي وأسباب نشأتها أن يتلمس ذلك في عاملين رئيسين. **الأول**: انتشار تأثير النظريات النفسية الجديدة في الفكر والأدب والعلم. إذْ كانت الفترة بين ١٩٢٠ و١٩٣٠ خصبة في تاريخ الأدب القصصي في العالم، فهي «الفترة التي غدت فيها نظريات فرويد ويونغ في اللاوعي حافزاً على معالجة مشاكل النفس الخلفية، بحيث يتغلغل المؤلف نُزلاً في طوايا الشخصية ويكتشف طبقات الوعي السفلي، إلى أن يبلغ القرارة التي ترسبت فيها تجارب الحياة وذكرياتها وأحلامها، وهي الفترة التي ظهرت فيها السريالية مستمدةً قوتها من نظريات اللاوعي»[٦].

لقد جرى تأسيس نظريات معمّقة عدّة، في تحديد مفاهيم نفسية كان لها أثر في تقويم آليات العملية الابداعية في الفن والأدب وتجديدها. وذلك استرشاداً بتفسير فرويد للابداع على «وفق مفهوم التسامي أو الاعلاء، أي أنّ الدافع الجنسي يتم اعلاؤه عند كبته وصراعه مع جملة الضوابط والضغوط الاجتماعية، ويوجه هذا الدافع بالتالي إلى دافعية مقبولة اجتماعياً، ثم يتسامى نحو أهداف ومواضيع ذات قيمة اجتماعية ايجابية»[٧].

وعمل ممثلو اتجاه فرويد في الفترات اللاحقة على بحث مسألة الوعي واللاوعي في نطاق تخصيصي محدد يربط بين دفاع الإبداع وتحقيقه في محاولة «لتبديل مفهوم اللاوعي- اللاشعور- بمفهوم ما قبل الوعي أو ما قبل الشعور (Preconscient) ويحتل هذا المفهوم مكان الصدارة لدى كوبيه (S. L. Kubie) فهو يؤكد أنَّ العملية الابداعية هي نتاج نشاط ما قبل الوعي، إذ يمكن للاوعي أنْ يحرّض ويحثّ، بينما يقوم الوعي بالتحسين والتقييم والنقد، وهو لا ينفي دور الوعي في المرحلة النهائية للنتاجات الابداعية، غير أنه يرى أنّ الهواجس في ما قبل الوعي هي التي تكثف التجارب وتكون أكثر مرونة وتتعاقب بسرعة أكبر مما هي عليه في الوعي»(٨). ويمكن تشخيص أثر آراء فرويد في أدب القرن العشرين من خلال ظهور السريالية مدرسةً أدبيةً أولاً، والنقد السيكولوجي المفسّر للأدب على أساس التحليل النفسي ثانياً، ومحاكاة الأديب في قصصه ومسرحياته لنظريات فرويد ومنها تيار الوعي ثالثاً(٩).

أمّا **العامل الثاني**، فيتمثل في أثر الرمزيين المستمر والمشع في أجواء الحركة الفكرية والابداعية كلها، عبر نظراتهم العميقة المتأملة في النفس البشرية والطبيعة العامة. إن ملاحظة أثر الرمزية بوصفها مذهباً أدبياً في تكوين اتجاه تيار الوعي في الكتابة تستند إلى معطيات الرمزيين أنفسهم «فالفرضيات الضمنية في الر
بنا إلى أن نصوغ عقيدةً أو مذهباً كما يلي: كل ما نعرف من شعور أو حس، كل لحظة وعي، يختلف عن كل ما هو سواه. وبالتالي، فإنّه من المستحيل أن نعبّر عن أحاسيسنا كما نختبرها فعلاً عن طريق اللغة التقليدية العامة التي هي لغة الأدب العادي»(١٠). وتحتاج هذه الحالة إلى قيام سياق جديد في تركيب لغة الأدب يكون مهيئاً لمتابعة تناقضات الشعور واختلاجاته وافرازاته أينما اتجهت. فاللغة في حدود هذه العلاقة وسيلة معبأة بحركة السياق التي تتناسب معها. فهي ليست وليدة فراغ أو نتيجة انفصال بينها وبين الموضوع المعبر عنه، إنّ لغة تيار الوعي قد تبدو للعيان أول مرة سائبة بلا انضباط، غير أنها شديدة الانضباط والالتزام بموضوعها المجزأ والمفكك والمرتبك والناتج عن تداخل الصور عبر الأفكار المتداعية في وعي الشخصية ويكون وجه الالتقاء مع الرمزية هنا من حيث أن الرمزية «محاولة ايصال مشاعر شخصية فذّة

عن طريق وسائل مدروسة بعناية، عن طريق تداعٍ للافكار، ناجم عن خليط من الصور»[١١]. وفي ضوء ذلك الأمر يظهر أن «الرمز تصوير لشيء يتلاءم مع ملابسات وسياقات مختلفة، فهو أولاً يتسق مع سلسلة أفكار عقلية وغير عقلية في وقت واحد ومجرى للأفكار شعوري ولا شعوري»[١٢].

أمّا التوصيف الفني لقصة تيار الوعي فيعتمد على تحديد عدد من الخصائص التركيبية المهمة التي لا تتضح إلاّ في ضوء فهم آليّة العلاقة بين الوعي واللاوعي من أجل تجسيد الكتابة. وبدءاً فإنه «من غير الممكن «رؤية» اللاوعي أو «الاستماع» إليه. من الممكن أن نستنتج فقط شيئاً مما يكمن فيه. يستطيع المحلل أن يختبر استنتاجاته، حينما يتحول اللاوعي تحت التفسير التحليلي إلى فكرة واعية مرئية أو ملفوظة.»[١٣] ويمكن أن يكون قول (ليون ايدل) تفسيراً توضيحيّاً للفكرة السابقة حول اللاوعي. إذ يوضح «إن اللاوعي لا يمكن التعبير عنه وهو في شكله اللاواعي لأنه بداهةً لاوعي. وكل ما نستطيع عمله هو أن نستخلصه من الرموز الدالة عليه التي ترد في التعابير الواعية للإنسان، كتذكّر الأحلام والأوهام وزلات اللسان أو القلم»[١٤] ويعيننا هذا على الافادة من تعريف قصص تيار الوعي بأنها «نوع من القصص يُركّز فيها أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان الفني للشخصيات»[١٥]. ويكمن توصيف الوعي المقصود هنا بأنّه «وعي الإنسان بالتجربة الانسانية»[١٦].

يعد عنصر الزمن من ابرز الخصائص التركيبية لقصة تيار الوعي، إذ يحاول كاتبها أن يمسك باللحظة الزمنية ويجسدها في إطار بنائي جديد هو إطارها الزمني الجديد الذي يتجه إلى داخل عقل الشخصية والسياق النفسي للأحداث والمكان. فكاتب تيار الوعي يسعى إلى تجسيد لحظة الحاضر الزمنية وتأسيسها بشكل تندمج فيه أبعاد الزمن كلها من أجل تكرين الزمن النفسي. وهو زمن خاص يختلف من فرد إلى آخر، ومن كاتب إلى آخر أيضاً.

وقد عبر (ت.س.اليوت) عن هذا الشعور الحاد بالزمن قائلاً: «الماضي والمستقبل ما كان وما يمكن أن يكون، يشيران إلى غاية واحدة هي الحاضر دوماً»[١٧]. حتى أن الكتّاب الذين يحاولون استرداد الماضي بكتاباتهم القصصية، إنّما يسعون لا محالة إلى تكوين زمن حاضر جديد. يقول جويس «ان الذاكرة بنقلها الماضي إلى الحاضر دون تعديل حتى لكأنه الحاضر، تمحو تماماً ذاك التحديد الزمني الذي به يعرف واقع الحياة»[١٨]. وتميل حركة الشعور إلى ايجار معنى خاص في التعامل مع الزمن من خلال التحرك في حرية داخله ذلك أن «العمية الذهنية- قبل أن تنظم منطقياً لاحداث التوصيل- لا تتبع نظاماً زمنياً وكل شيء يدخل الوعي يبقى هناك في «لحظة الحاضر».. إنَّ ما يحدث في تلك «اللحظة» بغض النظر عن الساعات الزمنية التي يشغلها- قد يمتد بلا نهاية عن طريق تقطيعه إلى أجزاء أو ضغطه على نحو شديد في ومضة من (التعرف)»[١٩]. لأنّ الأمر كله متعلّق بعملية التداعي الحر التي تتم في الذهن، ولا تتقيد بحدود الزمن الخارجي، وإنما تعمد إلى تحقيق زمنية خاصة. فالتوقف عند وعي الشخصية والغوص في تفاصيله وتفاعلاته يقدم لنا «عرضاً مباشراً لما يحدث داخل عقل الانسان تحت تأثير خضم الزمن المتغير»[٢٠]. وإن تلك العلاقة مع الوعي قد تجعل الزمن الخارجي الطويل يبدو قصيراً، أو قد تجعل ساعة واحدة منه تبدو كأنّها يوم كامل.

من جانب آخر هناك علاقة أخرى وثيقة تقوم بين تيار الوعي وعناصر البناء القصصي تلك هي العلاقة مع وجهة النظر Point of View التي يقدم بها السارد قصته، ذلك أننا «عندما ندخل إلى عقل معين فإنَّ من الجلي أننا لا نحصل إلاّ على نظرة باطنية أي على- وجهة نظر- هذا العقل فقط»[٢١]. لذلك يكون من واجب المبدع تسجيل عمل العقل ذاته. بيد أنَّ تحذيراً مهماً يصدر عن (هنري جيمس) مفاده أن يتجنب الكتّاب «تحميل أشخاص محدودي الوعي أكثر مما يطيقون»[٢٢]، أي أن شخصية رجل معتوه لها وعي محدود خاص بها، وهي وعي متخلف لا يمكن رفع مستواه إلى مستوى الذكاء العالي لأن ذلك يعد من عيوب الكتابة.

ويبدو من المستحيل السيطرة الكاملة على عموم الاختلاجات والاخيلة والتذكّرات والأحاسيس في داخل أنفسنا، ناهيك عن السيطرة عليها في داخل كائن آخر نكتب عنه. فما يصدر عن أنفسنا قد يمر أسرع من مرور الضوء في تيار سريع الجريان من الصعب ايقافه أو الامساك به. وهي عملية تحدٍ، تتضح عند (فرجينيا وولف) التي طالبت المبدعين بألاّ يدونوا لنا الحكاية فقط، ولكن ليرصدوا هطول الذرات التي لا يمكن احصاؤها في حياتنا، أو في لحظة واحدة من حياتنا على وجه الدقة. فنراها تقول «لنسجل الذرات وهي تسقط على الذهن بالنظام الذي تسقط فيه، ولنتتبع التنظيم الذي يسجله كل منظر أو حدث على الوعي مهما كان غير متصل أو غير مترابط المظهر»[٢٣].

وترى وولف أنّ على الكاتب أن يهتم «بالكشف عن اهتزازات ذلك اللهب الباطني إلى أقصى حد والذي يومض برسائله عبر الذهن»[٢٤] لأنها تؤمن بأنّ «الحياة ليست سلسلة من مصابيح العربات مصطفة بشكل متناسق. الحياة هالة مضيئة، غطاء نصف شفاف يحيط بنا من بداية الوعي إلى نهايته»[٢٥]. فهي تسعى إلى صناعة اللحظة المكتشفة من خلال التوهج النفسي الانفعالي لا اللحظة المعدة مسبقاً بعقلية افتراضية. وهو أمر قاد إلى تحرير أعمالها من الحبكة العادية. ويمكن جعل الحوار الداخلي مؤسساً على تلك العلاقة الحرة حين تختلي الشخصية بوعيها وتحاول تقليب صفحاته، ولكن بسرعة الضوء لتسجل ومضات بارقة قد تختصر زمناً طويلاً. ويتأسس ذلك على تصوّر مفاده أننا «في حياتنا اليومية نكون محصورين منذ البداية حتى النهاية داخل وعي واحد هو وعينا نحن. ونحن لا نستطيع أبداً أن نجد طريقنا إلى وعي كائن آخر. قد يمكن لنا أن نحوز نظرات متقطعة في داخل وعي آخر ولكن هذا هو كل شيء. ونحن لا نستطيع مطلقاً أن نعرف أفكار شخص آخر إلاّ إذا أخبرنا هو أو كما نستطيع أن نستنتجها نحن»[٢٦]. أي أن كل شيء نكتبه عن الآخرين هو رصد خارجي لانفعال نفسي بعيد عن لهيب الداخل.

في ضوء ما تقدم، أخلص إلى أن الحوار الداخلي هو الصيغة التنفيذية الشاملة لقصة تيار الوعي، ذلك أنّ الكاتب يسعى إلى إقامة حوار مستمر فيّاض ينبع من ذهن

الشخصية عبر وسائل مختلفة أهمها المونولوج والارتجاع الفني والتخيل والمناجاة النفسية. وفي الصفحات القادمة تفصيل يجلو طرق تقديم تلك الوسائل في الحوار الداخلي، عبر نماذج قصصية. وقبل ذلك أجد أن من ضرورات البحث التحقق من الصلة العميقة بين تيار الوعي Stream of Consciousness والمونولوج Monologue، منبهاً منذ البدء على الخلط الذي يقع فيه الكثيرون حين يطلقون على المونولوج تسمية المونولوج الداخلي، ذلك أن المونولوج يعني الحوار الفردي أو الداخلي وليس من الجائز أن نكرر كلمة داخلي مرتين فنفك الترجمة إلى الصيغة الآتية (الحوار الداخلي الداخلي).

بين تيار الوعي والمونولوج:

لعل تصوّر تزفيتان تودوروف في أن المونولوج هو تشريح لوعي الشخصية في القصة[٢٧] هو خير ما يرتبط بفلسفة تيار الوعي،كما وردت في فهم رواد هذا الاتجاه الكتابي. ذلك أن الحوار الداخلي المعبر عنه بالمونولوج إحدى أهم صيغه التوصيلية، هو تحقيق الصلة العلائقية بين الذات بوصفها كينونة نفسية ووجودية، وبين الذهن بوصفه كينونة عقلية توليدية متصلة بالخيال والذاكرة معاً، فهي توليدية للمعرفة التي تنتجها. ومن هنا يكون ارتباط المونولوج بإحدى الطرائق الأربع لتقديم الشخصية القصصية وهي طريقة تقديمها بوساطة نفسها[٢٨]، مما يحتم على الكاتب مجابهة مشكلة ناشئة هي «مشكلة معرفة الذات: هل يستطيع الإنسان أن يعرف نفسه وفي الوقت ذاته أن ينقل إلى الغير هذه المعرفة؟.»[٢٩]. فالمونولوج استغوار في أعماق وعي الذات، لا يعرف حدوداً يقف عندها ضمن مجال حركة تصنعها لغة خاصة بالوضع الذهني والنفسي، هي مزيج منهما معاً. فالبطل يستخدم المونولوج «لكشف خبايا قلبه والتحدث عنها صراحة دون مواربة أو تغطية، ويعتبر من الوسائل الفنية المهمة في كشف جوهر البطل وحقيقيته، فهو يقذف ما يعتلج في داخله من أفكار ومشاعر ويعرضها بصدق تام وحرية كاملة، كاشفاً كل البواعث والخواطر والمحفزات التي تكمن وراءها»[٣٠].

إن المونولوج يسعى إلى إظهار الكامن من الشعور والأخيلة في تلقائية قد تبدو أنها خارج ارادتنا تماماً، فيتحول المونولوج إلى «شكل يسمح للمرء بأن يطارد إلى أعمق أعماق النفس، التفجّر الأولي للفكرة»[٣١].

غير أننا هنا يجب أن ننتبه منذ البداية إلى التداخل الذي ينشأ من تعريف تيار الوعي والمونولوج، إذ يشترك كلاهما في خاصية جوهرية، هي وضع الذهن في حالة بث مستمر واتصال مع أجزاء النفس خيالاً وذاكرة، وماضياً وحاضراً ومستقبلاً في سياق زمني خاص، هو الزمن النفسي في باطن الشخصية. وقد واجهت مشكلة الفصل بين المصطلحين أبرز النقاد الذين نظروا لهذا الموضوع، وفي مقدمتهم (روبرت همفري) الذي قال أن المونولوج «مصطلح يختلط في كثير من الأحيان بمصطلح تيار الوعي ولكنه يستخدم على نحوٍ أكثر دقة منه»[٣٢]. وينزع إلى تعريفه بأنه «ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية ..... وبعبارة أخرى لتقديم الوعي»[٣٣].

وينبّه الناقدان روبرت شولز وروبرت كيلوج على المشكلة نفسها، ويضعان تحديداً فاصلاً بين المصطلحين إذ يريان أن «تيار الوعي هو مصطلح سيكولوجي أكثر منه مصطلحاً أدبياً فهو يصف جوهر العملية الذهنية، أما المونولوج فهو مصطلح أدبي مرادف للمناجاة غير الملفوظة»[٣٤] ويقولان أن «المونولوج بوصفه أداة سردية لهل تاريخ أقدم من تيار الوعي نفسه.... وأنّ المونولوج يستخدم أحياناً استخداماً تبادلياً مع تيار الوعي»[٣٥]. لكن الناقدين لا يقران ذلك التدخل لأنهما يجدان التفرقة بينهما واضحة كما جرت الاشارة. وتأكيداً لفكرة الفصل بين المفهومين، يمكن تتبع ذلك تاريخياً. إذ أن الجذور الاغريقية لهذا النوع الكتابي توضح لنا عمق المونولوج تاريخياً. ومن ثم فهو عمق فنّي من حيث الاستخدام الأدبي. «ولا يمكننا أن نحدد فيما إذا كان هوميروس هو الذي اخترع هذه التقنية أو أنه ببساطة كان يستخدمها بوصفها أداة اغريقية شائعة في السرد الشفاهي، ذلك أننا لا نمتلك أي تدوين لأعمال الآخرين التي تسبقه زمنياً. لكن يمكن أن نرى مفهومه الخاص الذي جعل المونولوج لديه يتخذ شكل أداة»[٣٦].

وقد يكون المونولوج وسيلة رئيسة أو ثانوية في العمل القصصي، وسيلة تسهم في كلتا الحالتين في تطوير الحدث وتقود الشخصية إلى مواقف داخل القصة، كاشفة عن جوانب تغفلها وسائل فنية أخرى في العمل القصصي. ،أو لا يتاح لها كشفها كما يفعل المونولوج الذي يحقق نقلةً مهمةً إلى العمق، ويجعلنا نتابع الحدث من الداخل. ونقرأ أفكار الشخصيات وكأننا نختلس النظر إلى مواطن ليس من السهل رؤيتها. فضلاً عن أن المونولوج يحقق للقارئ لحمة مستمرة تديم صلته الزمنية بالحدث في لحظة وقوعه. وهي لحظة فنيّة مفترضة. ويسعى إلى «ابقائنا في الحاضر، وفي الحاضر المستمر، فنحن نفكر أفكار الشخصية في اللحظة ذاتها التي تبرز هذه الأفكار في وعي تلك الشخصية»(٣٧).

ويمكن أن نصف الزمن في هذه الحالة بأنه عمودي وليس أفقياً، يحقق لنا وهم العيش داخل تفكير الشخوص وحيازة تجاربهم سيكولوجياً. «وقد أدرك ألان تيت أن وضع الماضي بمحاذاة الحاضر يجعل التاريخ لا تاريخياً، ولا نعود نراهُ تسلسلاً زمنياً، سببياً موضوعياً، بل نشعر به وكأنه شيء مستمر تختفي فيه الفروق بين الماضي والحاضر»(٣٨).

ويحقق المونولوج فكرة الحوار الذاتي، الفردي في كونه حواراً دائرياً ترجيعياً «ينطلق من الذات ويعود إليها مباشرةً، فهو من هذه الناحية متكامل، مكتفٍ بذاته، البطل فيه يتساءل، ولا حاجة به إلى الجواب، إلا أن يجيء ذلك من تلقاء نفسه ومن الداخل أيضاً)(٣٩). لذلك نرى هذا النوع من الحوار تحليلياً في اتجاهه لبواعث تصرف الشخصية وأنماط سلوكها ومواقفها، معتمداً على الحدس والتوقع والترجيح واستكشاف الأسباب اللاشعورية من خلال رصد الحركة الشعورية نفسها، وهذا الأمر يذكّرنا بأصول استخدام المونولوج في الشعر، ضمن نوع شعري يعرف بالمونولوج الدرامي Dramatic Monologue اعتمده الشاعر الانكليزي روبرت براوننج في أثناء الفترة الفكتورية بالقرن التاسع عشر، حيث نجد في شعره متحدثاً حقيقياً أو خيالياً ومخاطباً صامتاً وقضية مهمة تخص المتحدث ترتبط بها تداعيات الحوادث الماضية والحاضرة(٤٠).

ظهر لي أن القصة العراقية القصيرة عنيت بالحوار الداخلي، وأفادت منه في تقديم نماذج مختلفة الاتجاهات. ولعلَّ الفترة الزمنية المبحوثة هنا من تاريخ القصة العراقية ذات تنوّع وغنى في هذا المضمار. فقد نجد مونولوجاً رئيساً أو ثانوياً أو طويلاً أو جزئياً قصيراً، وقد يكون هامشياً في سياق الحدث أو ذا أهمية كبيرة في قيام الحدث والشخصية معاً. وقد نجده في صيغة حوار خارجي أو استرجاعياً أو تخيلياً في سياق أحلام اليقظة، منظماً وغير منظم. الأمر الذي يجعل الباحث يشخص معطيات الحوار الداخلي وحالاته كلها على وفق استخدامات القاص العراقي له في نصه، بعيداً عن تقسيمات الباحثين في تشخيص علائقه وأنواعه وإنما أفادة منها حسب، بما يتيح اضاءة معطيات النص المدروس.

ومن الجدير بالذكر، ان اهتمام القصة العراقية القصيرة بالحوار الداخلي بكل أنماطه الوظيفية، يرجع إلى الأعمال المبكرة لعبد الملك نوري في مجموعته (نشيد الأرض) سنة ١٩٥٤، وفؤاد التكرلي في مجموعته (الوجه الآخر) سنة ١٩٦٠ ومن بعدهما محمد روزنامجي الذي طبعت قصصه الخمسينية متأخرةً سنة ١٩٧٤، حيث حدثت نقلة مهمة في أساليب تقديم القصة القصيرة، فتجاوز القاصون حينذاك الصيغ التقريرية، والتقليدية والرصد الخارجي للأحداث، متجهين إلى استنطاق ذهن الشخصية القصصية واستجلاء عالمها الداخلي في محاولة لعرض الحوار الفردي الذي يتم بين الشخصية وذاتها في إطار المحيط الخارجي العام. وتقف قصص (الرجل الصغير) لعبد الملك نوري(*) و(القنديل المنطفيء) و(العيون الخضر) لفؤاد التكرلي(**) وخيوط العنكبوت لمحمد روزنامجي(***) في مقدمة القصص التي عالجت موضوعاتها بطريقة حوارية داخلية- نفسية، أُستخدم المونولوج والمناجاة النفسية خاصة سبيلاً فنياً إلى ذلك.

المبحث الثاني: أنماط الحوار الداخلي ووظائفها

أولاً: حوار تيار الوعي

يعد هذا النمط من الحوار الداخلي أقرب الأنماط إلى فكرة تيار الوعي في القصة التي دعا إليها مؤسسو هذا الاتجاه، المتمثلة في كسر التسلسل السببي للأحداث، وإبراز الصور المتداعية التي تنهمر من ذهن الشخصية انهماراً فيّاضاً لا يكاد يتوقف، وقد جعلت هذه السمات نقّاد الأدب يسمونها «في الأدب الانجليزي بالقصة الانسيابية أو [illegible] الفرد[illegible] الداخلي الصامت، وتعرف في الأدب الفرنسي بالقصة التحليلية [illegible] التي تنقل الجو الذهني بالذات، إذا لم [illegible] كفكرة متداعية انسيابية»[41].

يستمد الحوار الداخلي هنا طاقته التعبيرية من قدرة الراوي على تسجيل الجو الباطني لشخصياته وهي تؤدي حدثاً معيناً. حتى يستطيع الراوي استبطان الذات ورصد ومضات الوعي وتدفقاته ازاء أي موقف في الحياة، استدعاءً وتصوراً وتركيباً. ويعد الراوي حالةً مطابقة للكاتب في هذا الوضع دائماً. ذلك أن «أشد الطرائق فعالية للتوغل فيما هو ذاتي هي الطريقة المتوجهة نحو طاقات الترابط والتداعي التي يمتلكها العقل عندما تقوم هذه الطاقات بعملها في لحظة من لحظات التذكّر الحيوي الحاد»[42].

أفاد الحوار الداخلي في القصة العراقية القصيرة من المعطى الفني لهذا الاتجاه في تصوير تداعيات ذهن الشخصية. إلا أنّها افادة محدودة وجزئية لم تستطع أن تكون بديلاً عن معمار القصة وبنائها كله. ففي قصة «حدث في عام الفيل» لمحمود جنداري نجد هذا النمط من الحوار الذي يتمثل في صور متداعية تتوالى في الذهن، لتقيم تصورات وصفية ناشئة بفعل الموقف العام للشخصية في القصة، وبفعل مباشر من مناجاة للنفس، تأتي في شكل تساؤلات فلسفية تدور على معنى الوجود:

«لِمَ هذا الدم المتواثب الحيواني الغائر بلا حدود؟

لِمَ هذا الموت الحاد الذي يجتاحني كل ليلة؟

لِمَ كان أبي عندما لم يُطلب منه أن يكون؟ »(٤٣)

ومن ثم نسمع صوت الراوي الذي سيقع عليه فعل التداعي لاحقاً، يقول في نفسه: «وعلى بعد ثلاثين متراً رحتُ أقاتل أطيافاً بغيضة وأتلذذ في عتمة الوهم الذي فجعنا به هل هناك من يصدق؟؟ »(٤٤)

ويتصل بذلك مباشرة حوار تيار الوعي ناقلاً صوراً شتّى لحالات مختلفة لا يجمعها رابط ظاهر. لأن الشخصية والراوي شخص واحد، فقد اقترب انسياب تيار الوعي من انسياب السرد:

«دخلت رأس أحد الملوك، فعرفت كيف يتشهّى هؤلاء جواري من الدرجة الرابعة وكيف يتسللون ليلاً إلى أكواخ الدجاج، ومرابط الخيل، حيث تقبع تلك الجواري، فيسقطون عند أقدامهن كالهررة المقرورة.

عرفت أن أكبر معضلة يواجهها هؤلاء هي: كيف يجعلون الدرب بين التاج والكوخ نظيفاً في أعين العبيد الذين يدينون بالولاء للملكة.

دخلت رأس بغي كبير فسمعت أغنية واحدة، رائعة، للحرية والخلاص، لم ينشدها إلاّ غجري واحد مات في المستشفى الأميري بالكويت.

في الليل يقف التاريخ كحارس بلا بندقية. هذا ما رأيته، ويقف الإنسان فوق رابية من الرمل السائب يقهقه عالياً وهو يرى ثلاثاً وثلاثين امرأة من الحجاز يمتن في رؤية المرآة؟ روى لي صديقي أنه رأى زوجته تضاحك جارهم الطالب الفقير وانه غفر لهما سقطة كانت مقررة قبل أن يولد. وسمعت أن شمس حزيران دافئة، لكن حرارتها لم تصل العظم بعد. قلت لأبي أنّني أشك في علاقتنا مع بعض. نظرت السيدة المحجبة إلى الرجل السوّاق، راودته عن نفسه منذ سبعة عشر عاماً خلت»(٤٥).

تجري الصور الواصفة في النص السابق داخل ذهن الشخصية مكونة وميضاً خاطفاً يمثل صفحاتها المطوية، فحين يقول (دخلت رأس أحد الملوك فعرفت كيف....) و(دخلت

رأس بغي كبير فسمعت...) و(روى لي صديقي أنه رأى زوجته....) و(سمعت أن شمس حزيران...) فكل ذلك يأتي تعبيراً عن سيل من التراكمات المنزاحة تحت تأثير مباشر معين، في اتجاهات قد تبدو ظاهرياً غير محددة أو مجتمعة ومشتتة، بيد أنها تتدفق معبرة عن اختلاجات ذاتية تنعكس من الشخصية التي تتساوى في هذه القصة مع الراوي فهما شخصية واحدة. الأمر الذي يجعل صيغة تيار الوعي قريبة من انسيابية النثر. فاستخدام طريقة تداعيات تيار الوعي لتكون حواراً فردياً من الذات واليها له أكثر من سياق تنفيذي في رسم التعبير، وتصوير الشخصية وحدثها. غير أن السمة المركزية لتداعيات تيار الوعي تتجسد في كون تيار الوعي تدفقاً مستمراً، لا تخضع الأفكار فيه إلى أي انتظام سببي تعاقبي. فهي متداعية بشكل غير مرتب.

فتيار الوعي يجرف الخواطر قبل نقلهِ الصور. ويحتمل في تركيبته الخلط والتداخل والخروقات في تشكيل الصور والتعابير. ويبدو من الانموذج القصصي المختار هنا وسواه أن القصّة العراقية القصيرة متحفظة، حتى في أكثر النماذج تجريبيةً في استخدام حوار تيار الوعي. حيث لم يلق كسر التعاقب السببي والصيغ النحوية مجالاً رحباً. في حين وجدت أنواع أخرى من الحوار الداخلي طريقها إلى القصة العراقية. وارتباطاً بذلك، يكون ضرورياً الانتباه إلى كون هذا النوع من الحوار الداخلي منتمياً إلى الجانب الباطني من العقل فهو تصوير لطبيعة الوعي وحركته المنعكسة من ذلك العقل. «وينبغي أن نسلم بأنّ الوعي الخاص شيء ذاتي، وثانياً أن الوعي لا يتوقف اطلاقاً وإنما هو في حالة حركة»(٤٦).

وان تسميات: جريان الوعي وفيضانه وتدفقه لا تدلل على الانسابية المطلقة للوعي دون تدخل مبطن من اعتبارات العالم الخارجي التي قد تعوق حركته أحياناً وتتداخل معها. لا سيما أن ذلك يحدث في داخل القصة التي هي أساساً عمل فني ابتكاري تخيلي يعتمد التركيب والانتقاء وتحديد ملامح الاشياء على وفق انتظام معين في ذهن المؤلف، مهما بدت القصة ذات تداخلات غير منطقية في التعبير عن حركة الشعور داخل عقل الشخصية القصصية.

وأستطيع أن أرصد أثراً واضحاً لتداعيات حوار تيار الوعي في أكثر من قصة قصيرة لموسى كريدي، ففي قصة «أوراق ضالة لرحلة قصيرة» تتداخل ضمائر المخاطب والغائب والمتكلم في الحوار الداخلي الذي يزدحم بأسئلة وإعادات لأحاديث سابقة كاشفاً عن جزء من محتوى ذهن الشخصية في لحظة يمر بها:

«في مكتبة، في باص، إن رؤية الوجوه تحرك لا محالة إلى حديث متشعب عن تعاقب الفصول. وعن الأزمنة الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل. لم ترك منذ فترة طويلة؟

أكاد أختنق في قاعة أطفئت أنوارها للتو. ولكن ما الذي يشغلك حقاً؟. متأثرون بالصحافة. أكاد أصاب ثانيةً بحمى فما الذي يشغلني حقاً؟ لا أدري.. ألم تجد ابنة الحلال.

كيف تقضي امسياتك في بغداد؟ يكاد رأسي يهرب منّي. أحس ورماً ما زال ينمو في حنجرتي. فقدت حاسة النطق. هل سافرت؟ حسناً. كيف هي تجربتك في السفر... هل (انهم لم يلاحظوا اضطراب وجهي. وجفاف حلقي! اتركوني» لم نقرأ لك منذ مدة لم لا تكتب؟ وأرى من قريب مدينتي تمنح وجهها للحصى والغبار وأشواك الصبير أرى القمر فوق قبابها الزرق شاحباً)[٤٧].

توحي الاشارات الصريحة لبطل قصة أخرى لموسى كريدي بعنوان «الأرنب» باطلاعه على آثار جيمس جويس أكبر رواد اتجاه تيار الوعي. فبطل القصة «عزيز علوان» يمتلك وجهاً له ملامح شبيهة بملامح أرنب، ويكون محط أنظار الآخرين لهذه السمة. وتبدأ الحالة تؤرقه فيبحث عن الأسباب التي تدعو الناس إلى هذا الانطباع من الوهلة الأولى صغاراً وكباراً. فيقصد صديقه الدكتور جلال معتقداً أنه سيجد عنده تفسيرات مقنعة. وتقوم رحلة بحثه عن صديقه في الشارع والمقهى على حوارات داخلية عدة، لعلها تنسل من قراءات الشخصية «= عزيز علوان» لجيمس جويس، وفي المقطع الآتي تكمن بؤرة القصة التي تتفرع عنها تلك الحوارات الخاصة بتيار الوعي.

«حين ارتكن زاوية المقهى وحده. بعيداً عنهم أخذ يتطلع بعينين متعبتين إلى الجالسين يقرؤهم واحداً بعد آخر ولم يجد بينهم صديقه الغائب (جلال). أخرج من محفظته الجلدية السوداء بضعة الكتب التي اشتراها من سوق السراي.. ورّق جيمس جويس تصفحه جيداً ورأى إلى شبكات من الخطوط الحمر والزرق والسود وهي تتصل مثل خيط الدود من صفحة لأخرى. وأحس بفوضى التعليقات والأسئلة والجمل القصيرة والأسهم الحُمر»[٤٨].

ويسعى موسى كريدي إلى الخلط بين المونولوج الخالص، وحوار تيار الوعي، وذلك من خلال الإفادة من فكرة استدعاء الرائحة أو الصوت لذكرى معينة، يجعلها الراوي تتداعى في صور شتى، ضمن إطار نظرية الانتباه الشرطي لبافلوف. غير إنه لا يستطيع أن يستمر في تعميق هذه الحالة. فنراه يعبر عن السرد من خلال راوٍ خارجي يستخدم ضمير الغائب. بيد أن هناك موضعاً وحيداً يفيد قليلاً من حالات التداخل والخلط في الصور والأسئلة، يفصله القاص في مقطع مستقل:

«رن. ن ن ر ن. ن ن.. ادخل/ اخرج. نعم لا. ثلاثة أيام في الصباح. ثلاثة بعد الظهيرة. قيام/ جلوس.. وترحل عيناك خارج زجاج النافذة تكاد تلمس السحاب الأسود. يغطيك غبار السماء والنسيان. الجرس يدق/ أدخل.. الجرس يدق أخرج.. أيام ثلاثة تتبعها أيام أخرى. ثلاثة أيضاً. وترتفع في سماء الساحة أصوات غضة تتنفس ببطء توضع كأعواد القش في غرف معلبة تتراصف الواحدة جنب الأخرى تشع بألوان كامدة.. يصر الباب/ أدخل.. (حوار) لمَ تأخرت؟ (ينبعث صوت خافت) واضح أنه صوت طفل.. أين كنت؟ ماذا فعلت؟ أين واجبك؟ وأنت الآخر.. ما اسمك؟ لماذا فعلت كذا؟ الاصابع الطباشيرية ترتفع في عتمة الفصل. ترتفع العصا/ تخط على اللوحة السوداء مفردات أو جملاً قصيرة. حكمة اليوم.. أسماء حيوانات وأعلام.. ما الاسم؟ الاسم ما دلّ على علم أو جماد أو حيوان. الحيوان هو الأرنب. الأرنب حيوان جميل.. عيناه سوداوان. شعره أبيض. يقفز الان في قاع الرأس بخطوات قصار منتظمة. والطفلة الجميلة، خضراء العينين تعبر الجسر العتيق. جلال يغيب في الزحام. انها جمل مفيدة.

أليس كذلك. رنَّ الجرس ثانية خرج الكل. اكتظت الساحة بموسيقى الضوضاء. الاطفال يمرحون كالعصافير. يتجمعون ثم سرعان ما يتفرقون. ثمة من يضع اصبعه في فمه ويخرج صفيراً حاداً- (عصا المدير ترتفع كالعلم) عاد المعلمون. جلسوا في حجرتهم. وللمرة الألف يبرز صوت قديم دأب أن يعرض حكمته وأن يصرخ: أيها الناس فتشرئب الاعناق. ما أنتم إلا شيء زائل وباطل الاباطيل وقبض ريح... »[٤٩].

وتأسيساً على النماذج المتناولة وتحليليها، يستطيع الباحث أن يتبين الفرق النوعي بين الافادة العراقية من تيار الوعي، والافادة الغربية التي كانت مستجيبة لاظهار كل التناقضات النفسية والانفعالات الوجدانية والذهنية تعبيراً عن مستوى من الوعي الفردي ضمن مساحة الوعي الجمعي العام لمجتمعات أوروبية، لا يشكل التحفظ في اظهار المخفي والمستتر أمراً وارداً لديها في سلوك الانسان وفكره وتقاليده الاجتماعية والعوامل الموضوعية الأخرى. لذلك أرى أن هذا النمط من الحوار الداخلي في القصة العراقية القصيرة أفاد من أدنى مستويات التعبير التي يتيحها تيار الوعي. فالترابط يمكن أن نستدل عليه، مهما حاول الراوي اخفاءه واحلال التفكك وكسر التسلسل محله، لأن الصور المجزأة تأتي في صيغة ترابط. ولعل طبيعة اللغة العربية لا تتيح ذلك التفكك في الصياغة اللغوية للتعبير، وهو ما يمكن ملاحظته في اللغة الانكليزية التي كانت لغة الكتابة عندَ رواّد هذا الاتجاه.

فضلاً عن خلو قصة تيار الوعي العراقية من معجمها اللغوي الخاص. ذلك أنَّ كتّاب هذا الاتجاه يسعون إلى تكوين معجمهم اللغوي المميز، يستخدمون فيه كلمات كثيرة لا نجدها عند غيرهم. كما كان يفعل جيمس جويس حين « يخرج ويهجّن جذور الكلمات في لغات شتى يعاد صقلها ونظمها في اسلوب مكثف متراكب غاية في التعقيد يمكن أن نسميه اسلوب (النحت المختزل) الذي يظهر بصورة مبسطة في بعض كلماتنا العربية مثل البسملة والحوقلة والدرعمي»[٥٠] ولشدة تعقّد ذلك المعجم نُشرت قوائم ومعاجم لكلمات كتبه[٥١].

ثانياً المونولوج: Monologue

تأسس هذا المبحث على الفرق الناشيء بين المونولوج وتيار الوعي. فقد تناولنا في الصفحات السابقة علاقة قيام المونولوج بتيار الوعي. أمّا هنا فسننطلق إلى تحليل نماذج من القصة القصيرة على وفق ما يتميز به المونولوج من أنه يمثل «عملية التعبير عن تداعي الأفكار.. بتدرج منطقي لا شائبة فيه، فما تقدمه إلينا هو جوهرياً سلسلة من الذكريات لا يعترضها مؤثر خارجي. فلا أفكار غير منسّقة مع الإطار الفكري العام»[٥٢].

ويؤدي هذا المفهوم بالمونولوج إلى أن «يصبح نعتاً مفيداً لبعض الآثار القصصية ذات الطبيعة الوجدانية الذاتية المدعومة، المكتوبة من وجهة نظر فردية مفردة»[٥٣] فالسمتان الجوهريتان اللتان تميزان هذا المونولوج هما: التعبير ذو الطبيعة المتسلسلة منطقياً، تعبير الذاتي المرتبط بطبيعة البوح الوجداني. فعلى صعيد التعبير المتسلسل عن هواجس النفس نجد المونولوج يتسم بالطول النسبي احياناً ، تعرض فيه الشخصية القصصية همومها وأمانيها وتصوراتها عن الناس والحياة، عبر حديث داخلي يتصل بالعالم الجوّاني للإنسان الذي يجد لنفسه فرصة تأمّل وإعادة تركيب لمشهد الحياة على وفق رغباته.

تعد قصة (التنور) لفؤاد التكرلي أبرز قصص حقبة هذا البحث في استخدام المونولوج وسيلةً فنيةً لبناء القصة كلها لا سيما أن كاتبها يعد أحد روّاد هذا الاتجاه في القصة العراقية القصيرة. فالقصة تقوم في حركتها على مونولوج طويل يدور على قضية واحدة هي الدفاع عن النفس أمام تهمة توجهها المحكمة لشخص يقتل زوجة أخيه قرب التنور. وعلى الرغم من أن الشخصية توجه حديثها إلى جهة محددة هي المحكمة «سادتي الحكّام، إني بريء من هذه التهمة»[٥٤] وانَّ الشخصية مساوية للسارد، إلاّ أن ذلك الحديث المتصل هو اتصال مستمر مع الذات التي تصطرع فيها عوامل عدة، في مقدمتها الشرف العائلي والاعتراف بالحقيقة ومحاولة تبرئة اخت المتهم (حليمة) من الاشتراك بالجريمة وانكار لارتكاب الجريمة أصلاً وتبرير الجريمة على أنها انتحار أقدمت

عليه (فرحة) القتيلة بدافع غسل العار الذي ألحقته بالعائلة، بعد أن ارتكبت فعل الزنا مع عشيقها في منزل الزوجية ليلاً عند غياب زوجها، الذي أوقفه مدير الاصلاح الزراعي لمخالفته القانون. إنّ ذلك كلّه يحضر إلى ذهن الشخصية بعد مرور بعض الوقت على الجريمة ويفصح عنه مطلع المونولوج الذي هو نفسه مطلع القصة «صحيح إني لم أقل الحقيقة أول الأمر، كتمتها شهراً وبضعة أيام.. إلا إني كنت موقوفاً طيلة (كذا) تلك الفترة، والشرف عزيز والانسان لا يعلم متى يجب أن يقول الحقيقة»[٥٥] من هذه النقطة يسترسل «حوار الإنسان مع نفسه والصراع بين الظاهر والباطن بين الزيف والحقيقة. فالبعـ ـ إلى التز عن الحوادث ويمكن اسقاطه النفسي سرعان ما يطغى على التزييف»[٥٦].

إنّ تتابع مونولوج (التنور) يأتي في شكل دفقات من الاعترافات والإنكارات التي يحاول المتهم أن يعرضها كلها في صيغ مختلفة لاحتمالات عدة، قبل أن يقدم على تقديم اعترافه الأخير أو دفاعه الأخير. ومن الممكن أن نلحظ تأزم تلك الاختلاجات النفسية المارة في عرض المونولوج وشبهها بالتنور الذي وجدت الجثة قربه وهو يفور ناراً، فثمّة إحالة دلالية بين النفس المحتدمة بعذاب الاعتراف والانكار ونار التنور. يقوم المونولوج على سلسلة متلاحقة من اعتراف صريح «وقد قتلت فرحة زوجة أخي عبد الحمزة لأنها كانت زانية. لقد فاجأتها وهي متلبسة بجريمتها فأخذتني العزة العربية وفقدت صوابي، كما تعلمون، لأن الشرف غال، وقد جرت العادة أن يغسل بالدم»[٥٧] والاتيان باحتمال حدوث انتحار«قالت لي أنها أخطأت وزنت وهي ترغب في الانتحار. ثم بدأت باشعال التنور وتحضير الطلقات كي ترميها فيه وتنتحر»[٥٨] والعودة إلى الاعتراف بقتله لها «ففارت الدماء في عروقي ووجهت نحوها البندقية ثم أطلقتُ النار فأرديتها قتيلة»[٥٩] وتبرير القتل عرفاً «الشرف عزيز يا سادتي الحكام ونحن عرب اقحاح لا نستطيع أن نترك العار يمسنا هكذا. لقد اعتدنا أن نقتل الزانية، جرت العادة ألا ندع المخطئة تحيا بيننا»[٦٠] ومن ثم العودة إلى تفسير الجريمة على أنها انتحار «خرجتُ فوجدت فرحة ممددة قرب التنور والطلقات تنفجر فيها»[٦١] ورجوع إلى الاعتراف بالقتل «لكنّ دمي فار بسرعة فتناولت البندقية من حليمة ووجهتها نحو فرحة

ثم ضغط الزناد..»[٦٢] وعودة إلى احتمال الانتحار وانكار القيام بقتلها مع توجيه الاتهام إلى «نورية» خالة المتهم ومحاولة الصاق التهمة بها. «ولم أكن أكملت اغتسالي عندما دوّت الطلقة، فخرجت إلى الحوش الغارق بفيض خفيف من النور. كانت شعلات التنور تتدافع من فمه والخالة نورية تواجهني بالسؤال عن القتيلة فرحة وعن الطلقات. فأجبتها بشيء ما، ثم دفعتها جانباً وركضت نحو غرفة أخي عبد الحمزة حيث وجدتهما معاً. كانت قد قتلت أو لعلها انتحرت»[٦٣] ويستمر المونولوج في تدفقه على منوال الهواجس والأخيلة التي تسعى إلى استنطاق الذات لرسم صورة مبررة للجريمة التي حصلت، بين اعتراف مبرر بالقتل غسلاً للعار، وانكار للجريمة، في سعي متلاحق لمسلك طرف خيط والسير معه إلى اتجاه الحقيقة التي يريد المتهم أن ينقلها إلى الحكّام عمّا جرى.

لقد نجحت القصة في جعل المونولوج نقاطاً تضيء وتخفت وهي تنقل حرارة التجربة وانفعالاتها في صياغة فنية تعتمد تصوير الصراع النفسي الداخلي مع الذات. أو إنها صياغة «تخطيطات لدفاع عن النفس غير مكتوب» كما ثبّت ذلك المؤلف تحت عنوان قصة «التنور». وتعبير «غير مكتوب» تحيل بقوة إلى أن ضمير المتكلم الذي تنهض به القصة بوساطة مونولوجها الرئيس، وليس ضمير الحوار الداخلي مع الذات في اذار تداعي الأفكار والاحتمالات والذكريات، هو ضمير السارد في النص. على الرغم من أن «الشخصية= السارد» في القصة.

إنّ المونولوج في قصة «التنور» حوار صامت فردي مع الذات، على الرغم من ورود تعابير تشير إلى وجود جهة مخاطبة داخل النص «سادتي الحكام- استحلفكم بالله- فكونوا معي أنتم أيضاً وخففوا من أحكامكم عليَّ»، يستعرض هذا المونولوج خواطر تنتقل من نقطة إلى أخرى، لكنها نقاط متوحدة في الإطار الفكري للحدث القصصي. ويقترب المونولوج هنا من المونولوج الممسرح (Dramatic Monologue) الذي يعد لوناً من ألوان الشعر «الذي يقص قصة ويقوم به بطل واحد ينشد القصيدة كلها وحده»[٦٤] الأمر الذي جعل أحد الباحثين يقول إنّ «بوح المتهم في «التنور» ما هو إلا الصوت المسموع لجريان التداعي في الحوار الدرامي»[٦٥].

وفي قصة (ثمن الصحو) لموسى كريدي يبدو المونولوج منظماً في سياق متسلسل، يكشف عن جوانب تتصل بالتصورات التي تدور في العالم الداخلي للشخصية. حيث تعلن العبارة التي تسبق المونولوج عن ولادته، إذ تشير جمل (صمت الرجل) و(غامت عيناه خلف نقاب ضبابي) و(نقطة صمت سقطت للتو بينهما..) إلى تهيء الشخصية لتبتدىء بمونولوجها باتجاه عالمها الداخلي، ولنراقب المونولوج متصلاً بالسرد الذي يسبقه، وليكون إجابة صامتة لسؤال يرد في الحوار الذي يسبق صوت الراوي في ذلك السرد أيضاً؛ حيث ينطلق المونولوج من المقطع الآتي:

«هه.. رجل آخر يسأل.. عن شغلتي يسأل.. ماذا تشتغل؟ لأقل له بصراحة إنني اشتغل.. ولكن المسألة لا تقف عند هذا الحد، فالصراحة تقتضي أن تقول وبشيء من التفاصيل، كيف؟ منذ كم؟ متى كان ذلك؟ آه تعني منذ عشر سنوات ليست كثيرة. عشر سنوات وأنت هنا، تتطلع، تصلي، تنتظر الرجال واحداً بعد الآخر.. تقف لحظات. دقائق. ساعات. الليل كله.. النهار كله. تخطو بصمت، تحذر، تصلي أيضاً. تسمع صوتاً. تميزه. تسمع الصدى القديم، يرنّ، يرنّ فيك، تتأثر، تهتز كبندول، تسمع صرير الباب مئات المرات تسمعه، تسمع حتى الصمت وصلاتك تسمعها أيضاً.. ثم ماذا بعد؟ تبتسم. لا مفر. تتلولب كقرد. تدفن رأسك. تهذي. تسقط في الليل كشجرة. تنام. ولاحلمَ لك. يكفي. يكفي. وهي ماذا عنها؟ ليس ثمة تفاصيل. فالمسألة واضحة جداً. ماذا عنها؟ أنت تعرف. ترى كل يوم أنّها تبتسم. مثلك. ترتخي قليلاً وتنحني وغالباً ما يطلب منها ذلك ثم تنام، وفي الصباح تستيقظ. وهم ماذا عنهم أيضاً؟ يخرجون في صمت. يخرجون في ابتهال. ويأتي دورك أنت، تنطرح قربها غريب الاصابع، غريب الصوت. بصوتك الغريب تمسها. وفي صوتك عشب ميت.»[٦٦] إن ضمير المخاطب يختلط مع ضمير المتكلم، ليعزز حالة الحوار الداخلي التي يتوافر عليها هذا المونولوج، الذي يتخلل فيه ضمير الغائب أيضاً. والقصة توظف المونولوج في عدد من المواضع دون اعتماده في البناء كليّاً.

ويقدم جمعة اللامي في قصته (كيف اغتيل جمال الدين أبو يسار) انموذجاً متميزاً من المونولوج. إذ يجري على لسان شخص ميت فيتداخل صوته الذي يأتي في صيغة

ضمير المخاطب، مع الأصوات الداخلية لكل الشخصيات الأخرى في القصة. فيتحول جمال الدين أبو يسار إلى ضمير كلّي، شمولي وهو ضمير أدانة للقتلة الذين يتحداهم أبو يسار حتى بعد موته من خلال صوته وهو مصلوب. ويظهر التجانس واضحاً بين لغة الشخصية ولغة الراوي في القصة:

«عن سليمة قالت:" قال لي متعب المطرود: بعد أن حُلّت عقدة لساني ذهبت إلى بوابة المسجد مع الجواد وجلسنا قبالة الصلاّبة حيث جمال الدين أبو يسار مسمّر من يديه ورجليه إلى صليب الخشب، في اليوم الثاني من صلبه. وسمعت صوته ينطلق من مسافات بعيدة جداً فيما صمتت وأغلقت أبوابها »

... أيها القتلة،

الليل مملكتي والنهار زينتي فأي زمن لكم؟ ها أنتم تقولون في صمت أنفسكم استرحنا منه بعد الصلب. بيد أني لا أراكم الآن، اللحظة أعلنت انتهاء المسرحية وأخلدتم لانطفاء الضمير. مملكة بائرة، وتتوسدون اهتراء البيوت العتيقة، وتمارسون فرحاً مكذباً. وبقدر أعلنتم انتهاء المسرحية وأخلدتم لانطفاء الضمير. أدق أنا على خشبة المسرح، وأهيأ لفتح الستار من جديد، ولسوف تدفعون ثمن التواطؤ أيها القتلة..سأستنجد بذاكرتي. بل وبكل ذاكرة المدينة: لقد جئت لأصلب، وأن يبني وبين الموت شراكة الرحم. لكنكم بسرعة أعددتم الخشبة فكم أنتم قساة. كما أنتم متلهفون للراحة ما قبل النهاية أما كفاكم انتمائي للموت فتؤلبوا عليَّ المدينة.. ثم أكملتم الدائرة لحظة الصلب إذ كنتم الجلادين، أهرب الآن من مشيمة الأبدية وأتقدم قاطعاً في ظلام رهيب الوف السنين الضوئية لأستلم المنصّة وفي قلبي حرائق الدنيا كلها..

أحاصركم من حيث لا تعلمون. ادخل جلودكم بدون استئذان فلقد جاء دوري.

للقتلة أقول: استعدوا للمصاولة»(٦٧).

في هذه النقطة تنتهي القصة كلها، ليبدو المونولوج للرجل الميت وقد تحول إلى خطاب علني موجه إلى (الآخر) وهو (آخر) افتراضي يمكن أن يكون هو نفسه المروي له داخل النص. وكأن الحدث القصصي كله يندفع شيئاً فشيئاً للوصول إلى ذروة تفجره في هذا المونولوج، المختزن للطاقة الروحية التي يتغذى بها جو القصة.

في حين تقوم قصة «امتياز تنود به الروح» للطفيّة الدليمي في بنائها على متابعة المونولوج لحركة الشخصية. ويتميز المونولوج هنا عن سياق السرد من خلال حصره بين قوسين. ويسعى المونولوج منذ بداية القصة إلى تركيز ملامح العالم الباطني الشخصية التي تعيش حالة اغتراب بسبب المرض الذي تعانيه، ويستنزفها يوماً بعد يوم. ممّا يجعل ذلك الإنسان المريض يتخلى عن المرأة التي كان يروم الزواج منها لاعتقاده بعدم الشفاء. وان الوقت المناسب للحب قد فات أوانه. فنجد المونولوج يتراوح بين جمل قصيرة وأخرى طويلة على مساحة القصة. ويأتي غالباً في سياق كونه إجابة صامتة عن تساؤلات الآخرين. وسوف أقدم انموذجاً للمونولوج من خلال الحوار والسرد اللذين جاء معهما ليكون المثال دقيقاً في تأشيرهِ لحالة التوظيف:

«سألني الرجل عن أمي، وسألني بعدها عن أبي.

فقلت: لم أرهما منذ زمن بعيد

وأطرق صاحبي وهمَّ أن يسأل:

- أيكونان قد ماتا؟

ولكنه تماسك أخيراً واحتمى بصمته، كان يبحث عن ثغرة ينفذ منها.

«هذا الرجل يذلني بالاستجواب والتقصي منذ التقينا ليلة الأمس، وهو دائب البحث في كل ما يخصني»

سألني: عمَّ تبحث في هذه المدنية؟»(٦٨)

ومن ثم يكشف المونولوج في مكان اخر من النص وضع الشخصية العام وأزمتها التي تنطلق منها القصة كلها. فيكون المونولوج كشفاً داخلياً عميقاً تحتشد فيه خيوط القصة فهو مونولوج رئيس يقوم عليه البناء ويؤدي التخلي عنه إلى هدم معمارية القصة والاضطرار إلى تغييرها باتجاه آخر. ويبدو ذلك جلياً في المقطع المونولوجي الآتي:

«لماذا يصر هذا على استجوابي؟؟.... لقد وطأت قدماتي أرض هذه المدينة مراراً وتركتها على أمل أن أجد الشفاء المرتقب. وبحثت في كل الأسواق، بحثت في الأزقة

المنسية، سألت في جميع المقاهي التي صادفتها ولم أجده، وها أنذا أعود مرة أخرى إلى المدينة التي أرجح أنه آوى إليها بعد طول اغتراب، جئت إلى هنا مذ بدأت أعراض هذا المرض الذي لم يستطع أحد- مهما ادّعى القدرة - التوصل إلى شفائه. كان الناس في القرية يعودونني ويلقون على وجهي شفقتهم ومواساتهم الصادقة. وكم بحثوا معي عن علاج. لم يكن أحد منهم ليعلم كيف أصبت بهذا المرض. وإن كان بعضهم قد أدرك بأن رجالاً آخرين سيصابون به، لظهور أعراض مشابهة، أما أنا فكنت أعلم في أية لحظة تسلل إلى قلبي وأتذكر تلك الرؤى والكوابيس ولسعة الألم السارية في الدم مسرى السم. نعم أذكر تلك المشاعر الأولى ولا يسعني نسيانها »(٦٩).

لكن المونولوج يأتي أحياناً على نسق الحوار الخارجي في إطار افتراضي، ليستوعب مدى أوسع لحركة داخلية مفترضة في سياق لقصة. حيث نجد «الدوسري» يفترض الحوار الذي سيقع بينه وبين احدى الشخصيات، فتتقدم المخيلة على الذاكرة هنا في تكوين المونولوج، وذلك في قصة (غناء الفواخت) لكاظم الأحمدي، ويدور ذلك الحوار بينه وبين ذاته، وكأنه حوار حاصل بين اثنين وليس في داخل ذات شخص واحد:

« .... أخذ باقة الكرفس الخضراء، بدت بيده كباقة ورد "ما أن تفتح الباب ثانية" قال في نفسه: "وأرى وجهها، أقدم لها الباقة عربوناً، وأقول لها:

- أيتها الأم الحنون، أتعرفين مكنون القلب!؟"

وتقول الأم لي:

-«السر تفضحه العيون. يا دوسري.»

وقال الدوسري:

- «ما تريد يا دوسري. غناؤك يملأ رؤوس النخيل؛ لماذا ارتجفت وخفت، لما أطلت عليك بوجهها. ضحك الضوء الدافق وأنت أغلقت الباب. أخذتك الرعشة. أهذا هو الحب يا دوسري غناء الفواخت يحزنك.

أو كلما نظرت عيناك إلى عينيها.. غنيت غناء الفواخت. أهذا هو الحب يا دوسري؟»

انغلقت فرجة الباب ثانية»[٧٠].

وبعملية فتح الباب، تلك الأمنية التي كانت في نفس الشخصية يكون المونولوج قد انتهى وسكت الصوت الداخلي الذي كان يبدو متبادلاً بين اثنين.

يظهر من تحليل النماذج السابقة أنّ الصيغة التي يقدم بها السارد مونولوج الشخصية القصصية هي (صيغة المعروض الداخلي) التي يكون فيها الشخص متحدثاً (إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت انجاز الكلام)[٧١] ما عدا الانموذج المغاير الذي كان في قصة «كيف اغتيل جمال الدين أبو يسار» لجمعة اللامي، حيث المونولوج لشخص ميت يتحدث ذاتياً، وقد انتهى الفعل وقت انجاز الكلام. وهي حالة ظاهرية في حين أن المعنى الترميزي الرابط لنسيج القصة يحيل إلى كون الشخصية ليست ميتة، وإنما هو صوت ضمير جماعي حيّ وباقٍ له فعل الديمومة، لا سيما أنه يجيء في جو صوفي له زمن خاص في إطار مخيلة ناشطة ومبتكرة لا تعتمد التكرار وتتعامل مع المفاجيء الجديد.

ثالثاً: مناجاة النفس (Soliloquy)

هي طريقة من طرائق الحوار الداخلي، تنزع نزوعاً ذاتياً خالصاً يقدم أفكار الشخصية القصصية وهواجسها في حالة تنظيم، يفترض وجود جمهور حاضر ومحدد. والمناجاة Soliloquy مصطلح قادم من المسرح إذ كان له أهمية كبيرة في مسرح الفترة الاليزابيثية.

يشير كودن (CUDDON) في معجمه المتخصص بالمصطلحات الأدبية إلى إنّ المناجاة خضعت في نهاية القرن التاسع عشر لتحوير، إذ تمت الإفادة منها في الأدب الطبيعي، ومناجاة النفس تقنية مسرحية، لها امكانات لم تستنفد حتى الآن على الرغم من أنها أصبحت في السنوات الثمانين الأخيرة نادرة في المسرح. وينبّه كودن على أن المناجاة هي جزء من المونولوج تحديداً[٧٢]. بيد أن لها امكانات تميزها وتجعلها متفردة عن التقنيات الأخرى في الحوار الداخلي.

وتجدر الإشارة إلى إنَّ أهم السمات التي تميز اسلوب المناجاة عن أسلوب المونولوج بوصفه ذا اتصال وثيق به هي سمة «زيادة الترابط، وذلك لأن غرضه هو توصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكَة الفنية وبالفعل الفني، في حين أن غرض المونولوج الداخلي هو- قبل كل شيء- توصيل الهوية الذهنية»[٧٣]. كما إنَّ استطلاع ملامح المناجاة في ضوء موازنة جوهرية مع المونولوج، مسألة ضرورية للغاية، لأنها تركّز خصوصية هذا الأسلوب الفني في أداء الحوار الداخلي، وتقيه من الخلط الحاصل عند بعض الباحثين الذين يقعون في فخ التشويش والاضطراب، إذ يطلقون تسمية المناجاة النفسية مرادفة لمصطلح[٧٤] Interior Monologue، ويرون أنها «طريقة للسرد يلتزمها بعض كتّاب الرواية في الكشف عمّا يدور في نفوس شخوصهم بعيداً عن تقديم الحدث أو الحوار الملفوظ ومن غير تقيّد بالترتيب النحوي أو المنطقي للكلام ويكون ذلك محاكاة لتطور الأفكار في الذهن الذي يشرد من موضوع إلى غيره دون قاعدة أو اتجاه معين»[٧٥]. وهذا مفهوم يلتبس مع مفهوم الحوار الداخلي لتيار الوعي الذي جرى تناوله في مباحث سابقة من هذا الكتاب. إنّ تحديد مصطلح مناجاة النفس ركيزة أساس لقيام أية رؤية اجرائية في التحليل، كما هو شأن أي مصطلح. لقد وجدت أن اصطلاح Soliloquy المشتق من الفعل (Soliloquize) هو الوصف الحقيقي للمصطلح، كما تجمع على ذلك معاجم أساسية في اللغة والأدب[٧٦].

وتعد سمة وجود السامع المفترض من أهم سمات المناجاة التي تفرقها عن المونولوج الذي يقترب من التدفق الشعري في سياق خطاب لا يفترض وجود سامع. وخاصية المناجاة النفسية في القصة والرواية مؤسسة على فكرة مناجاة النفس في الدراما، حين تنفرد شخصية على المسرح وتتحدث إلى نفسها في وجود جمهور يستمع إليها، كما في مسرحية هاملت.

واستناداً إلى تلك الخواص أستطيع تلمس سمات واضحة للمناجاة في القصة العراقية القصيرة:

أولاها: سمة التصريح العلني للسارد في إنّه يتحدث إلى نفسه بدالّ مباشر، ومثاله (قلت لنفسي..).

وثانيها؛ اتخاذها «شكل حوار حيث يتكلم المرسل ويجيب نفسه»[٧٧] ومثاله (ربّما خدعني. لا . إنه لا يستطيع لأنه خائف، لكنه يستطيع ذلك حين أضعف وأنهار).

وثالثها: تنوع استخدام الضمير. فالمناجاة لا تنحصر في استخدام ضمير المتكلم، وإنما قد تجيء في ضمير المخاطب الغائب، دون أن تفقد وضعها من كونها تؤدي فعل المناجاة النفسية في الحالة المحددة.

ورابعها: قصر المناجاة قياساً على غيرها من أساليب الحوار الداخلي. فغالباً ما تكون المناجاة لحظويةً وامضةً. وقد تستمر لجُمل قصيرة تشبه الجُمل القصيرة التي ترد في الحوار الخارجي بين شخصين أو أكثر. ولعل الوضع الاعتباري للجمهور المفترض أو السامع المفترض هو الذي يحدد الاسترسال في المناجاة. إذ تكاد تشبه المناجاة الكلام الظاهر العلني من حيث بناؤه العام، لأنه يكون ثمة استعداد معين للاصغاء والاستماع لدى المتسمعين عادةً.

وخامسها: ثمة خيط دقيق يفصل المناجاة عن احتمالية السقوط في مباشرة تقريرية، ليست لها علاقة بأساس وجود تقنية المناجاة في الكتابة القصصية، وجدواها.

ففي قصة «حدث في عام الفيل» لمحمود جنداري تؤدي مناجاة الشخصية لذاتها دور كشف العالم الداخلي لها من حيث رغائبها وأمانيها وتصوّراتها عن الاشياء والناس. وهي مناجاة فيها طول نسبي إذا قورنت بالمناجاة الواردة في قصص أخرى للقاص نفسه أو لغيره. فبعد أن يستمع بطل القصة إلى المرأة التي كانت على علاقة مع أبيه سنوات طويلة لم يتمكن في خلالها من أن يمنحها طفلاً. وقد عادت تبحث عنه فلم تجده، وتتساءل أمام ابنه: أين يمكن أن أعطي وجهي؟ عندئذ تبدأ الشخصية بمناجاة نفسها:

«كنت أقلّب حديث المرأة، أستعيد مقاطع عديدة منه.

قلت لنفسي: ليس مهماً أن يكون أبي عقيماً، بل لا معنى لكل ما يقال. طالما أنّ العقم يشمل الجميع وطالما أنني لم أعد أتمنى ذلك، لأنني أعيش الآن ولأنني سقطت بالتأكيد من صلب هذا الرجل العقيم. لكنني هتفت: آه لو كان أبي عقيماً قبل أن أولد؟! لكن كيف يحدث هذا وأنا أعيش في هذا الكون. أحمل علاماتي الخاصة وهمومي. أضحك في الشهر مرةً واحدةً، وأبكي كلّما جنَّ الليل. أحلم أن أسوق شاحنة كبيرة لأتلّذذ بصوت محركها العظيم انها- تلك الشاحنة الطويلة التي أتمناها- عالم كبير منفرد، خاص، ورائع أحلم أن أدور بتلك الشاحنة كل العالم وأنا أحمل الجثث، ليست جثث الضأن والبقر التي تنقل للأكل. وإنما جثث النساء أنقلها من هنغاريا وتركيا. أجففها في الشاحنة وأفتح لها الباب في بلادي تنطلق في الشوارع والدروب المظلمة، لتسلب من الرجال كل هذا التوتر القابض على أرواحهم. أحلم أن أكون عاملاً في أحد الموانيء الأوربية»[٧٨].

وينبهنا الراوي على انقطاع المناجاة بالجملة اللاحقة لها وهي «عندما التفت كانت المرأة قد خرجت»[٧٩]. ويمكن أن نلحظ في هذه المناجاة التساؤلات والإجابات الواردة قبالتها في «لكنني هتفت: آه لو كان أبي عقيماً قبل أنْ أولد؟! لكن كيف يحدث هذا وأنا أعيش في هذا الكون..» فالمناجاة تتوافر على حوار ضمني يعمّق نقطة الكشف النفسي التي يكرّسها الراوي في الشخصية. ونلحظ هذا الأمر في قصص عدّة، منها قصة «امتياز تنوء به الروح» للطفيّة الدليمي:

«قال: ليس هناك سوى المسجد.

"منذ متى لم أدخل مسجداً؟ ... مذ كنت طفلاً عندما تبعت أبي آخر مرة: صلّى فيها، حسناً، إنّلم أجدهم سأتخذ لي مبيتاً في المسجد، مثل درويش سائح في أرجاء العالم»[٨٠].

وتحب التساؤلات المتلاحقة محل الاجابات الحوارية في أنموذج لمناجاة يرد في قصة «الحب في هواء فاسد» لسعد البزّاز، حيث يعاني بطل القصة مرضاً خطيراً ومعاناة مشتركة مع زوجته التي تنازع الموت في فراشها. وأقدم المناجاة مرتبطة بالسرد كي تكون واضحة من حيث دلالة ارتباطها:

«حين تأخر يوماً في العودة إلى الخان. وحلّت العتمة على عينيه في ذلك الليل، سقط في وحل الشوارع في ليل مظلم بارد، كان العالم أسود.. لقد تقلّب على جانبيه وغمرته مشاعر الغياب.. "هل ينتهي الآن كل شيء....؟" "أهو الموت؟" "إذا لم يكن الموت.. فما الذي يجري إذن" "أوه ما هذا الصليل المثلج؟..."»(٨١)

وينوّع الراوي في استخدام الضمائر التي يقدم بها مناجاة البطل لنفسه، إذ يوظف ضمير المخاطب في شكل يؤدي الوظيفة نفسها التي يؤديها ضمير المتكلم. ولعل السمة الحوارية تبدو فيها أكثر وضوحاً. وتحيل إلى التقاء الذات مع نفسها دون شك. نلحظ ذلك في قصة (ذات صيف) لموسى كريدي حيث تطالعنا المناجاة الآتية في مقطع كامل:

«أثر الصداع ما زال نابتاً في رأسك مثل قسمات الوجوه التي تمر، الابتسامات، الضراعة، الشكوى من الصيف والإنسان والتراب، مثل الملعقة التي هي أنت، تبقى في متناول أيديهم، توضع حيث يراد لها أن توضع. وتريد أن تهرب إلى أين؟ لا تدري.. وتظل طوال حياتك، تؤجل أحلامك لتداري عواطف وأرومات وموتى، ينبغي أن تزورهم قبل أن يموتوا، وبعد أنْ يموتوا أيضاً. وليس ثمة مهرب.. لم لا تدري.. وتقول لو أن ما تنفقه من مال كان يكفي لاسترحت، ولكن ان تنفق شيئاً من العصب، والألم، الدمع المجانب، فذلك هو ما يصعب فهمه مثلما يصعب عليك أن تضع الكلمات المناسبة في مربعات العرس أو مجالس الفتاحة التي تترى مثل المتوالية الهندسية وتتصل مثل سنوات الصداع والقحط والحرمان، وتنقر في عصبك مثل الغزوات ترهقك، وتستبيح بقية ما فضل من ضوء البؤبؤين في يوم قائظ أيضاً يراد أنْ تزور الموتى.. في يوم قائظٍ أيضاً هجرت رمال السماوة وجئت بغداد خالي الوفاض كما يقال، فما الذي تغير؟ لا شيء والآن ما الذي تستطيع فعله، أبوسعك أن يعيد إليه الدم؟ إذا لم تستطع فلم تحضر؟ سيقول اناس إنك عاق، جاف، ترى ما الذي لا يقوله الناس؟ إنك الآن تملأ هدوءاً في غرفة صغيرة، تحاول ألا تكسر هذا الهدوء، تغلق عليك الباب، وليس ثمة تليفون والفندق من الدرجة العاشرة. عد إلى بغداد دون أن ترى أحداً ولا تدع أي سؤال يمد عنقه إليك ثانية.. عُدْ..»(٨٢).

ويعمد الراوي في قصة أخرى لموسى كريدي بعنوان (أزاء السور والجسد) إلى جعل مناجاة النفس بضمير المخاطب، بيد إنّها مناجاة تؤدي غرضاً سردياً في سياق تقدم

الحدث أكثر منها تعمّق تفاعلات الجانب النفسي للشخصية. ويمكن أن نلحظ الشخصية تتخيّل وضعاً للمرأة يقع بين حقيقة وخيال، واقتطع لذلك مثالاً موجزاً:

«ليس بمقدورك الآن أن تصدق أنّ امرأة ما بيضاء كالثلج، تسير وحدها، تخطو وحدها، تبحث وحدها في مغامرة أينَ منها مغامرة الرجال. إنها امرأة تطلع كشجرة بائسة تتنفس أبداً داخل السور تطأ أرضاً.... لكنها تدخل سوراً آخر انت تلمحه بعينين نصف مفتوحتين... كفَّاكَ تهربان منك وتهرب أنت من السور لأنّك تخشاه كثيراً، تخشى منعطفاته وزواياه... إنها قريبة جداً... ما تزال يداك تلامسان اضلاعك.. إنها على بعد مئة متر في أقل تقدير..»[٧٣].

ويقدم الراوي في قصة (آخر أخبار المباركة: سليمة) لجمعة اللامي حالة متميزة في هذا المضمار، إذْ يضع الضمير المتكلم في سياق حركة الضمير الغائب، ضمن إشارة دالة تتمثل في جملة (قالت في نفسها) ومن ثمَّ يأتي القول الذي هو قول داخلي يدور في فلك الذات الجوانية للشخصية «ثم قالت في نفسها: إنه دوري الذي لابد أن أؤديه مهما كانت الضغائن»[٨٤] «وفيما أدارت بصرها على الوجوه شاهدت بريق أعينهم. ثم تلك الابتسامات الملغومة بالوعيد، فقالت في نفسها لا مجال بعد للرجاء، قضي الأمر، وليس ثمة من اختيار سوى الشجاعة»[٨٥] «إلاّ أنه في تلك اللحظات كان يشزرها بشراسة بحيث قالت في نفسها- النذل.... إنه يفتضني..»[٨٦] إنَّ إشارة الضمير الغائب في (قالت هي) ذات دلالة قوية إلى تكريس الصيغة الفردية في الحوار، وتقديم القول الحاضر- والذي هو السمة الناتجة من استخدام المناجاة النفسية إزاء فعل يحدث الآن- في سياق ماضوي، يعمّق الديمومة الزمنية، ويوحي بأبعاد أخرى لمكوث الحدث في الزمن.

وتكون الإشارة تصريحيةً أحياناً، بأنَّ الراوي ينقل الشخصية إلى موقع مناجاة نفسها، كما في قصة (العاشقة والمعشوق وما جرى بينهما في بغداد) لخضير عبد الأمير. فعلى الرغم من جملة: (وقالت وكأنها تناجي نفسها) فإن الإحالة شديدة الوضوح إلى أن القول هو مناجاة نفس: «تطلعت لشمس العصر التي كانت تسحب

أذيالها صاعدة فوق حيطان البيوت العالية، وشرفات الغرف المطلة على الأزقة وقالت وكأنها تناجي نفسها.

- آخ يا إلهي. كم أنا تعيسة، كم أنا مظلومة، وهذه الجدران المحيطة بي صماء لا تتكلم، وهذه الأبواب دوني مغلقة ساكنة، وهذا أخي الذي يتركني هنا في هذا البيت وحيدة طوال النهار. آه كم أحسد هذه الشمس الزاحفة نحو غروبها، وكم أرنو... آه كم أحسد العصافير المتحركة...»[٨٧].

غير أن المناجاة النفسية قد تقع في مباشرة تكون بمثابة قول مقتضب لا يؤدي دور كشف أفكار الشخصية أو تعميق حالتها النفسية في الحدث أو التعبير عن مقاصدها. وإنما هو تعبير عن نية أداء فعل بسيط جداً، يمكن الاستغناء عنه دون أن نلحظ تغييراً في بناء المقطع السردي. ذلك أن قدرة السرد هنا على كشف قصدية الشخصية أكثر تأثيراً من المناجاة. فالشخصية في قصة (الزجاج) لعبد الإله عبد الرزاق تناجي نفسها بجُملٍ قصيرة تدور في ذلك الإطار المشار إليه:

«استدار جهة السلم. غطى جبهته التي كانت تنضح بالعرق. همس لنفسه.."سأتأكد من ذلك بنفسي"»

قرر أن ينزل إلى الشارع، إلى حيث الجهة التي يتوقع أن تكون المرأة قد سقطت فيها. قبل أن يتحرك تذكر شيئاً، قال محدثاً نفسه:

«ينبغي أن أعين المكان بالضبط من هنا»

تحرك نحو اللوح الزجاجي. عالج رتاجه..»[٨٨].

أو أن تنحرف المناجاة عن دورها في تعميق لحظة تأزّم معينة في القصة، إلى جُمَلٍ مبتسرة تتداولها الشخصية مع نفسها لها سمة الحكم المعياري أو الوعظي. ولا تمتلك امكانات استغوار فكر الشخصية وحالتها الوجدانية. فالجمل مباشرة كأنها مقولات خارجية ملصقة بالنص، وليست نابعة منه. منها جملة: (الحياة ولادة جديدة وفيها يكمن التعويض الجاد...).. ويمكن رصد هذه الحالة في قصة (الولادة) لخضير عبد الأمير،

حيث تتفوه امرأة في الثلاثين تزور مقبرة خارج المدنية، تستذكر رجلاً تعرفه، بكلمات مع نفسها فتقع في هذا العيب المشار إليه. لا سيما أن القصة ذات قصر شديد نسبياً، وبها حاجة إلى تركيز اللحظة السيكولوجية وتفجيرها عميقاً.

«قالت في سرّها:

- إنهم يتساقطون الواحد بعد الآخر..

وأحسّت بثقل الوحشة ومر بذهنها خاطر غريب. ربما ستعيش وحدها في مجتمع بدون رجال»[89].

«- إنهم يتساقطون ويختفون خلف واجهات وشواهد حجرية مسيجة. أحست بكتفه يلتصق بكتفها ووجهه ينم عن اضطراب...»[90]

«وهمهمت مع نفسها:

- الحياة ولادة جديدة. وفيها يكمن التعويض الجاد عن تلك الأسماء الساقطة»[91].

كما قد تقع المناجاة في افتراق مع التجانس في صياغة تقديم الموقف. فيكون التكلّف ظاهراً في تجسيد التحدث إلى النفس. ففي القصة القصيرة خاصة، وليست المسرحية التي لها جمهور حقيقي وقائم غير مفترض، لا يبدو مقنعاً أن الشخصية القصصية تناجي نفسها بكلمة (اعتقد). حيث نجد ذلك في قصة (ليست كالأخريات) لخضير عبد الأمير «قلت محدّثاً نفسي:

- اعتقد أن "ف" قد خرجت من البيت عصراً وقد تركت أولادها عندَ جيران لها..»[92]

وتشتبك صياغة مناجاة النفس مع صياغة الحوار الخارجي Dialogue في بعض القصص. حيث نجد صيغة جديدة مختلفة، تشير إلى الإفادة من المناجاة عبر استخدام حوار يبدو خارجياً من حيث ترتيبه الكتابي أو تعددية الأصوات المتوافرة فيه، بيد أنه ينتسب إلى طبيعة الصوت الجماعي المتوحد بفعل تلك التعددية فكأن الجماعة فرد

واحد. وفي قصة (وجهان من الغربة) لحمد صالح، يتمثل الفرد أصوات الجماعة لتكون في محصلتها الأخيرة صوته المناجي. وهنا تتخذ الحوارية الداخلية شكلها الواضح والمعمق في تبيان الهواجس النفسية للشخصية الريفية، التي تعاني إحساساً بضياع الشرف. لذلك تتكون المناجاة من سلسلة الجمل الحوارية التي تضرب في رأسه كما نرى في هذا المقطع:

«كلمات منمقة.. جارحة. همس متبادل. صخب في نبرة الافتعال غمزات ملغومة. علامات مزيفة. أصوات ما برحت تتضخم، تتوالد كضربات مطرقة حديدية تدق في رأسه.

- اختك يا موسى تنتقل بين أحضان الرجال
- وبين الأسِرَّة
- سبحان مغير الأحوال. من فتاة قروية إلى راقصة غجرية
- من شريفة إلى عاهرة
- إنها لوثة شرف لا يسكت عنه الرجل الحقيقي
- أبوك كان سيموت ولن يسكت
- أبوك رجل ولا كل الرجال
- عدوك لا يجيد استعمال السيف والخنجر بقدر استعمال الناي والربابة
- فما الذي تنتظره لتثأر لنفسكم
- افتح عينيك يا رجل.
- كيف تبيح لنفسك أن تعتمر عقالاً وتبرم شاربك أمام الناس؟
- وأنت لا تقوى على مواجهة غجري خسيس؟
- الاصبع الخائس لا يشفى إلاَّ ببتره من العِرق

- لو كان أبوك على قيد الحياة لبتره فوراً

- فهل تكون البديل..؟!!

- ساقطة. اختك يا موسى ساقطة.. ساقطة.. ساقطة.. ساقطة»[٩٣]

إن للجمّل السابقة دلالة لاتصال الملفوظ وانتسابه لفرد واحد، على الرغم من التعددية المتداخلة، لأن الشخصية القصصية (= موسى) هي جزء من الموروث الثقافي والاجتماعي والعرفي للناس كلهم في إطار المجتمع الريفي. وقد عمد القاص إلى جعل الراوي لا يتوقف عند نقطة، فلم ينته الكلام بنقطة نهاية الجملة أو نهاية الكلام، حتى انتهت المناجاة بكلمة «ساقطة» التي أقفلت بنقطة.

رابعاً/ الارتجاع الفني Flash Back

هي عملية نفسية تقوم بها ذاكرة الشخصية القصصية ليتم من خلالها استدعاء احداث الماضي وجعلها تنشط في نطاق الزمن الحاضر وأحداثه. ويصطلح على الارتجاع الفني اصطلاح (الخطف خلفا) أو (الفلاش باك) Flash Back وهو «قطع، يتم أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي ويستهدف اسطراداً يعود إلى ذكر الاحداث الماضية بقصد توضيح ملابسات موقف ما»[٩٤].

ومن الممكن أن يكون الارتجاع الفني وسيلة سردية يعتمدها السارد في تقديم قصته. وهو ما يغلب على معظم الأعمال القصصية. غير أن الارتجاع الفني هو وسيلة حوارية داخلية أيضاً تلجأ إليها الشخصية القصصية. ويبدو أن من المرجح أنّ هذا المصطلح مأخوذ من السينما[٩٥] لأنّه يعين المخرج على تسليط ضوء على حدث سابق بما يوفر عليه تكوين فكرة للمتلقي عن زمن مضى وجزء من أحداث لم تظهر كلياً في سياق زمن الفيلم. «والارتجاع الفني مهم لفهم أحداث العمل القصصي من حيث تقديمه للقاريء معلومات اضافية تعينه على تتبع الحدث ومجريات الأمور»[٩٦].

يفيد الأدباء من الذاكرة في تشغيل إحدى آليات الحوار الداخلي للشخصية في العمل الأدبي. إذ إنّ الشخصية القصصية تسترجع عبر التذكّر أحداثاً فتدخله في نظام جديد من الزمن حين تقوم هذه الشخصية بالحديث عن ذاتها وإليها «عن أشياء تمّت في الماضي، أي أن هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه»(٩٧). وبذلك يلتقي الارتجاع الفنّي مع المناجاة والمونولوج في خاصية أنّ المتكلم يوجه حديثه إلى ذاته أو عنها، بيد أن الاختلاف الأساس يكمن في صيغة الزمن، إذ يكون التحدّث إلى الذات في الارتجاع عن حدث وقع في زمن ماضٍ، في حين يتحدث المتكلم في المناجاة أو المونولوج، كما جرى تفصيل ذلك في الصفحات السابقة، إلى ذاته في وقت انجاز الحدث. وتكون عملية استرجاع الزمن الماضي على شكل انزياحات لطبقات متعددة من الانطباعات والصور والذكريات التي تظهر إلى سطح الحاضر بفعل حافز مباشر ينبع من الزمن الحاضر. فيؤدي بالذاكرة إلى انتاج صور جديدة لم يتهيأ للعقل انتاجها حين تقبلها أو رآها في المرة الأولى، التي يمكن أن نصفها بمرحلة خموله. ومن ثم انتاج حقائق جديدة تسهم في صنع وجهة نظر الراوي، أي الرؤية السردية للخطاب. وتقود إلى تأسيس رؤية إلى العالم. «ذلك أن الحقائق التي يبصرها العقل مباشرةً، وبصورة مفتوحة في العالم المضاء هي أقل عمقاً وأقل أهمية بعض الشيء من تلك التي أوصلتها لنا الحياة بدون معرفتنا على شكل انطباعات لا تعد مادية لأنها لم تأتنا بواسطة الحواس، غير أن بالوسع إدراك معناها الداخلي»(٩٨).

إنّ الاسترجاع الزمني في حقيقته هو استرجاع فنّي للواقع الغائب لحظة حصول الحدث الحاضر. يتم بوساطة انفعال خاص تتحقق فيه اثارة الماضي «وإن للإرادة دخلاً في التذكّر ممّا يعني أننا بإزاء عملية، تدخل الحرية في نسيجها، وإننا إذ نتذكر لا نسترجع الماضي في الحاضر بضرب من الآلية السيكولوجية، وإنما نستعيده بالإضافة والحذف في سياق اللحظة الراهنة»(٩٩). ويمكن أن يكون شكلان لعملية استرجاع الاحداث الماضية:

الأول: استرجاع منظم، فيه ترتيب بالحدث والشخصيات الموظفة. وهو نتاج الذاكرة الواعية التي تؤدي فعلَ الاستنساخ والتصوير. وذلك من خلال الملاحظة العقلية الراصدة للواقع من حيث هو «تكرار لما تراه أعيننا ويلاحظه عقلنا»(١٠٠).

أمّا الثاني: فهو الشكل الذي تجيء فيه الانطباعات إلى الذهن من الماضي، في فوضى عارمة، ويرى مارسيل بروست الذي كتب من وحي هذ الشكل، إن انفعالاً خاصاً يهيجّ الماضي، وإن «ذلك الانفعال هو ما يضمن حقيقة الصورة الكلية المؤلفة من انطباعات معاصرة يحضرها الانفعال في موكبه، بتلك النسبة السديدة من الضوء والظل، التوكيد والحذف، التذكّر والنسيان، والتي لن تعرفها الذاكرة الواعية وقوة الملاحظة قط»[١٠١] فالراوي (= الشخصية) لدى بروست في «بحثاً عن الزمن المفقود» يستدعي «سياقاً مستمراً من الذكريات المتقطعة تتشكل فيما بينها مكونة حزمات ذات وجود مستقل. وكل واحدة من هذه الحزمات تشتمل على تنامٍ داخلي خاص بها، وهي تلحق الواحدة بالأخرى حسبما عاشها الراوي، إن هذا البناء عن طريق الحزمات أو المجموعات من الذكريات المتقطعة جعل في إمكان بروست أنْ يضيف بدون انقطاع إلى روايته»[١٠٢] الأمر الذي يمنح العمل الأدبي «رؤيا للعالم جديدة لا يمكن التنبؤ بها، رؤيا منتظمة منسقة»[١٠٣] من خلال تنسيق الراوي لعملية اللاوعي في اطار من اكتشاف الفن نفسه وتجديده للرؤيا، استلهاماً من التجربة المتحولة من الواقع (المؤلف الحقيقي= بروست) إلى الفن (الراوي البروستي).

غير أن من المهم التنبيه إلى أنّ الشكلين المشار إليهما خاضعان لانتقاء الفن واشتراطات تحقيقه، لأن الفن ليس عملاً سائباً. وإنّما هو تركيب قصدي مخطط له، يشترك فيه جانبا الذاكرة، الواعي وغير الواعي، ويختلط عنده زمنا الماضي والحاضر لقيام زمن العمل الأدبي الخاص.

إنّ للذاكرة واسترجاعاتها مكاناً واسعاً في القصة العراقية القصيرة. حيث يعتمد القاصون على تركيب صورة الحاضر من شتات الماضي، بيد أنهم لا يتعاملون إلاّ مع الجانب الواعي من الذاكرة. أي أن الاسترجاع لديهم قائم على حديث المتكلم عن أحداث وقعت في الماضي، وتقوم مناسبة ناشئة لتجعل الراوي في قصصهم يتذكر ما يعينه على تفسير احداث أخرى، أو الاتيان بحقائق جديدة في نطاق فعل الحدث القصصي في سياق يتوافر على تنظيم. ففي قصة (الشاحنة) لمحمود جنداري تكريس لنشاط الذاكرة

في قيادة الحدث وتحقيق صعود في أزمة الشخصية. ويصرح الراوي في أكثر من موضوع في القصة بوجود الذاكرة وعملها في سياق تطور الحدث. فتتجلّى سمة التطابق بين الشكل الذاتي للحاضر مع الشكل الذاتي للماضي، حيث تحدث عملية تقليب صفحات الذاكرة. ومن ثم جعل الذاكرة عنصراً مرافقاً للزمن الحاضر اسهاماً واشتراكاً في الفعل. ويسمي (الفريد نورث وايتهيد) تلك الحالة المستمرة بين الماضي والحاضر بنظرية تطابق الشعور حيث يوضح وايتهيد «إنّ كلمة«ذاكرة» وحدها لا تفسر شيئاً، والمرحلة الأولى في ترافق المناسبة الجديدة باعتبارها مدلولاً باقياً»[١٠٤] فسائق الشاحنة (= الشخصية الرئيسية) الذي يقطع المسافات الشاسعة ليلاً لا يجد مع صوت هدير المحرك سوى ذاكرته التي يستعيد بها تصورات قديمة ويركب تصورات جديدة، محققاً توافقاً بين مناسبة الزمنين الماضي والحاضر «محرك الشاحنة كان قد هدر منذ ساعات وها هو يلتذ وحيداً منفرداً بهذا الدوران الحلزوني، ويخلد في كنف الذاكرة المشتعلة..»[١٠٥] ويكون تطور القصة في حدثها بفعل تكشف الذاكرة التي يستدرجها الراوي (= الشخصية) ويحفزها، لتقوم بدور التلاقح بين زمني الماضي والحاضر. «ويطغى سحر ذلك الهدير المتناغم ويأخذ دوره تامّاً في استدراج الذاكرة إليه. لكن كيف كانت الذاكرة؟! وحشة مسيجة بتفاصيل التاريخ السري لوجوه متوحدة، ذابلة تتطاير من أحداقها ومضات بلورية مشعة، داخل حدود هذا السياج»[١٠٦] وتفضي هذه الحالة إلى انسجام وتوحّد بين صوت هدير المحرك في وحشة الليل وصوت الذاكرة «حالة مضنية من التواصل والوجد بين ذاكرة مأخوذة حد الموت بهديره.... فأبتسم على مضض وأتسل بين لحظة وأخرى، وبسرعة فرضها الخوف إلى الممر السرّي في الذاكرة»[١٠٧]. ويحصل توحد آخر له سمة مكانية، بين الشاحنة نفسها والذاكرة ويتبادلان الصفة والموقع، فتتحول العلاقة إلى الانفتاح في ميدان بُعدٍ مكاني جديد يعزز البعد الزمني. «عجيبة تلك الذاكرة. إنها شاحنة صغيرة تخمد صامتة، وتتوهج ساعة يبدأ الاقتراب من لحظة المواجهة الآتية، المتنعة»[١٠٩]. وتكون المرأة أول شيء يأتي إلى الذاكرة، فيعمد الراوي إلى وضع التذكر في صيغة نشاط المخيلة، فهو يتخيل امرأة بمواصفات يتمناها. «كانت المرأة تأتيني رائحتها من حيث لا أعرف. إنها تدخل من النافذة وابصرها بأشكال متباينة: تارةً

تضحك، وتارةً تغازل رجلاً طاعناً في السن وتارةً أخرى، أبصرها عارية تماماً تمسك بإحدى يديها وسادة صغيرة من الريش الناعم، وبالأخرى وشاحاً أبيض شفافاً تلف كتفيها به.. عجيبة تلك الذاكرة»[109] وتتتالى الصور على الذاكرة اليقظة في ذلك الليل الطويل فيكتشف أن ممراً سرياً في ذاكرته أضفى به إلى امرأة معينة ولَيست امرأة مفترضة متخيلة. فيدب الشك في عقله ازاء امرأته التي تركها وغادر بشاحنته بعيداً، وتتشابك الوساوس «هناك رجل لمحه في الزقاق المقابل.. عاطل يؤمي لها من النافذة ويضحك. ترى هل يمكن أن...؟ هل أستطيع أن أثق؟! وإلى أي حد؟..»[110] ومن ثم يحاول أن يتخلص من هواجسه القلقة فنراه يحدث نفسه: «لا.. لا.. لقد كان هاجساً شريراً هذا الذي مرّ بي قبل قليل.. إن ذلك العاطل لن تتاح له الفرصة.. لقد وصلت.. ها اني أرفع الدثار الزاهي وأدلف. وتمتد يداي وتمسكان بكتفها..»[111] فالذاكرة تقوم بعملية الحوار الداخلي في ذهن الشخصية وقد نجح القاص في تحقيق الفضاء المناسب للراوي، لكي يستطيع جعل الذاكرة ناشطة وقادرة على تأدية دور المحاور الداخلي، ومن ثمّ تطور الهواجس والاحداث. فالشاحنة المنفردة والليل الهادىء والانفراد بالذات وقتاً طويلاً في طريق خالٍ، عوامل لبسط مكان مهيء لبدء تنشيط الذاكرة وجعلها كينونة قادرة على ملء حيز في الوجود بصوت مستقل وخاص بها. على الرغم من انبثاق الصوت من أعماق الذات أيضاً. ويسعى الراوي إلى توكيد حقيقة؛ إن الذاكرة هي الملاذ الوحيد في ظل حصار من كل جانب في الواقع. فالمرأة التي يستدعيها الراوي من جوف ذاكرته المظلمة البعيدة، تتلبس حالة ترميزية إلى كونها الأمل المفقود أو المنسي.

ويمكن لي أنْ أجدَ علائق جديدة متشابكة بين تقنيات الحوار الداخلي المختلفة، تلتقي أحياناً فيما بينها عند عملية الارتجاع النفي. ففي قصة (الغرفة) لموسى كريدي يكون التذكّر مختلطاً بمناجاة النفس والاسئلة الذاتية التي تثيرها المناجاة عادة من جهة، وبالاعتماد على قابلية التخيّل من جهة أخرى. ذلك أن الارتجاع في جوهره المبسط هو إعادة اخراج مخزون الذاكرة، ولكن ذلك الخزين لا يخرج صافياً وحده. إذ غالباً ما يتفاعل مع صوت النفس وخيوط المخيلة في تكوين الحالة الحوارية التي يشتغل بها الذهن داخلياً. ولنلحظ ذلك في المقطع الآتي من القصة المذكورة حيث تبتديء به القصة:

«ألقى ظافر سنان بجسده فوق السرير. فشعر بدفء لذيذ يغمر ظهره. ولم يكد يستقر حتى التصقت نظراته بالسقف وقبل أن يسأل: ما الغرفة ولِمَ الغرفة بالذات؟ كان يعتقد أن كل غرفة يستحضرها الآن تنز بالشيء نفسه الذي يراه الآن. وقبل أن يسمح لانهمار الاسئلة على رأسه: لِمَ الغرفة؟ ما الذي يجعل منها مكاناً للنوم والصلاة، للقراءة، والغياب؟ و... و... رأى فقاعات تنتشر كالقواقع وقال: إنه مطر الشتاء. كان خياله يؤلف في اللحظة صوراً نادرة لوجوهٍ من التاريخ ورؤوساً لحيوانات غريبة المظهر، غريبة التكوين.. تذكّر ما كان يراه حين يحدق في غور السماء، فيبصر قطعاً من السحاب تتنزه في الزرقة مثل خراف مطاردة. وقبل أن يلمح أي شيء آخر، يضيفه إلى ذاكرته، اهتزت في عين عقله علب مجوفة لمنازل نصف مضاءة كان يراها غائرة في الظلام البعيد، أو بارزة تأخذ شكل قفص أو صندوق أو كهف أو مقهى أو زنزانة»[١١٢] حيث يعمل الراوي هنا على وضع نشاط ذاكرة الشخصية «ظافر سنان» في إطاره، فهي تسترجع من خلاله.

ويمثل الارتجاع في أحيانٍ أُخرى صوتاً أحادياً يأتي في شكل ومضة لكلام مباشر قيل في الماضي. بيدَ أنّ له أهمية في ايجاز جزء من أزمة القصة. لا سيما حين يكون ذلك التذكر في مفتتح القصة. نجد هذا في قصة «نافذة على الساحة» لمحمد خضير، من خلال المقطع الآتي الذي هو مستهل القصة:

«لقد مضى اليوم الثالث على زيارتي لخالتي. وماز لت أتذكر كلمات أمي:

ولا أدري إذا كانا يسكنان منزلهما ولم يغيراه. ولكنك إذا وصلت محلتهما وسألت هناك فستجدهما حتماً. هل تتذكرك؟ لا أدري، فحين افترقنا كان عمرك خمس سنوات. قل لأختي... »»[١١٣].

ويقع بعض القاصين في تقديم أدنى مستويات التذكّر من خلال جعل الراوي متوقفاً عند القشرة الخارجية من الذاكرة. فلا يعمد إلى تطوير امكانات استغلاله لخزينها الذي يمكن أن يشتبك مع عناصر نفسية وموضوعية أخرى لتعميق خصوصية الموقف وتوظيفه في دقة داخل المشهد. في إطار لا يكون فيه الراوي مرادفاً للشخصية وإنما يكون بديلاً،

يعرض حركة الذاكرة وتأثيرها في نفس الشخصية من خلال الرصد الخارجي، فتوظيف العلاقة الحوارية مع الذاكرة خارجي عام من الممكن الاستغناء عنه دون أن يلحق ضرراً فنياً بالنص. ففي قصة (افراح العامل سعيد جبير) لموفق خضر، تكون المباشرة هي السمة الطاغية التي تمس العلاقة مع الذاكرة أيضاً. فهي علاقة يجذبها الطرف السردي أكثر من الطرف الحواري.

«عشرات الصور المؤثرة تمر في ذهن سعيد جبير مرات مرات، وجوه الرجال المحدقة في البناء والأرض والآلة.. السواعد القوية.. لغة الخبراء والفنيين تتناثر فوق مكان العمل.. دوي الحفّارات وحاملات التراب.. موّالات الغناء التي تدغدغ روح الليل... كل ذلك يستعيده سعيد جبير مرّات ومرات في حالات تشبه الهيام والوجد»(١١٤). وتتكرس الحالة الانطباعية الخارجية المباشرة والعامة في تكملة المقطع حيث يقول الراوي: «ويذكر يوم افتتح المشروع. كان يوماً مشهوداً ليس له مثيل في ذاكرته التي تختزن الأشياء وتحفظها.. جاء رجال كثيران وامتلأ المكان بالزهو والفرح.. وتدفقت المياه عبر الأبواب الستة إلى المجرى الكبير الذي حفروه. فاضت الدموع في أعين الرجال وتشابكت الأيدي وانطلقت الهتافات»(١١٥) إن القاص يجعل ذاكرة الراوي مرادفة لذاكرة الشخصية، فيبيح لنفسه عند ذلك احلال الترادف بين الراوي والشخصية.

ويكون الارتجاع في بعض الحالات على شكل حوار خارجي، بيد أنّ الصوت الفردي بادٍ فيه، وذلك عبر هواجس واسئلة مستعادة كما في قصة «جحيم في جسد بارد» لمحمد عبد المجيد. «كانت الاسئلة تسقط من أفواه الاصدقاء والعائلة والوجوه وتنمو كالعشب في الذاكرة.. اسئلة مقنعة ومدمرة. كانت تصمت وفي أعماقها يحترق الألم... حالتها خطرة جداً وينبغي الحذر لا أريد أن أعيش، الموت هو خلاصي الذي أبحث عنه. لكَم هو مرعب انتظار الموت.. وكانت آنية الزهور تلاحقها أينما ذهبت.. تلتصق بجسدها وبعقلها بأوقاتها المعبأة بالصمت.

- أتكرهني إلى هذا الحد...

- ....

- أتعرف أني سعيد الآن.. لأني أموت.

- ....

- كنت أسترجع أيامنا العذبة.

- ....

- لماذا نتعذب معاً.. كان بامكانك أن تتحررَ منّي.. أن... أن تقتلني أو تطلقني.

- ....

- قد تشعر بالندم.. ولكن عش للأيام التي عشناها

- ....

- اقترب مني. أود أن أقبلك.. لا أريد المغفرة أبداً»[١١٦]

وقد تستعيد الذاكرة حوارات خارجية كاملة تمثل تسلسلاً في تطور حدث قصة (الخبز) لسالم العزاوي، حيث يسترجع الراوي مقاطع من حياة شخصية الفتاة الضحية التي أحرقت نفسها بالنفط الأبيض تخلصاً من الحمل غير الشرعي. فالشخصية تتذكر مع كل خطوة باتجاه اتمام الانتحار خوفاً من الفضيحة، ويعقد الراوي تقابلاً بين النار في تنور الأم، والنار التي تنشب بجسد الفتاة. وهذا أنموذج من أحد تلك المقاطع الحوارية التي تقع في إطار الاسترجاع. وتبدو ازمة الشخصية في أوجها:

«امتدت أصابعها المرتعشة تبدد دمعة كبيرة انحدرت من عينها.

«- ما العمل؟ لم أعد عذراء..»

- «سأتزوجك..»

«أنت..؟ لم أعد عذراء..»

«- أنت..؟ ... متى.. متى..!!»

«- عندما أتوظف...»

«- مازلت في المدرسة الثانوية..!!»

«- نحن متحابان..»

صاحت بلوعة لم تقو على كبتها

«- لكنني حامل...!!.»(١١٧)

التخيّل: (= أحلام اليقظة)

يقصد بالتخيّل Imagination القدرة المسؤولة عن استحضار الصور المرئية مفردةً أو مجتمعة في الذهن (١١٨) وهي قدرة متوافرة على ملكة الخيال وامكانية الابتكار والتوليف الخادع للعقل والمؤدي إلى الوهم أحياناً أو الاستغراق في أحلام اليقظة»(١١٩).

ويُعد التخيّل احدى وسائل الحوار الداخلي. حيث تقوم المخيلة بدور تأسيس طرف العلاقة بين ذهن الشخصية والشيء المتخيل الذي تنعكس صوره وحالاته في علاقة حوارية داخلية. ولا يدخل في هذا النطاق من البحث التخيّل الذي يقوم به السارد وإنما الشخصية القصصية فقط.

ويقع التخيّل المقصود هنا، في وجوده الأساس داخل مجال أحلام اليقظة التي تتركب بفعل عامل الوعي المسيطر عليه. إذ يمكن أن نطلق تسمية التخيّل على حلم اليقظة، فيكون وضعاً حالياً له. لأن «التخيّل عملية دينامية نشطة تقتضي وضع ارادة وحرية»(١٢٠).

فالخيار والانتقاء هما في متناول صاحب حلم اليقظة، ويمكن أن يتصرف بهما. في حين لا تعد أحلام المنام من العمليات الخاضعة للإرادة والحرية والانتقاء. فالاحلام الليلية تحتوي على قدر كبير من الخيال من حيث أنها مجموعة من الرموز المتشابكة ذات دلالات تخرج من نطاق الفعل المحدود داخل الحلم إلى تعددية واسعة مرتبطة بحوافز العقل الباطني غير أنّ من الصعب الاستسلام المطلق لفكرة أنّ الحلم خيال على الرغم من احتوائه الواضح على مظهرية التصور التخيلي، لأنّ الحلم يخضع في تكوينه إلى لغة

اللاوعي التي يفسرها «ادموند ولسون» بقوله إنّ «اللاوعي لا لغة له، والذهن الحالم لا يتكلم، وعندما يتكلم، فإنّه على الأرجح يعبر عن نفسه بمزيج من ألفاظ مشوهة مجزأة ومدموغة أكثر منه بلغة تماثل الكلام العادي»[١٢١] ويبدو أن من المجدي هنا الاستضاءة بالتفسير الصوفي في التفرقة بين حالتي حلم اليقظة وحلم المنام وعلاقة التخيّل بهما من خلال «حقيقة أن العرفاء ميزوا بين تخيّل ارادي يركبه الشعور حال اليقظة، وآخر لا إرادي مجاله الرؤى والأحلام،. والصور حدّ جامع بينهما من حيث لغة يشترعها الخيال»[١٢٢].

تقوم وظيفة الحوار الداخلي التي تؤديها المخيلة في نطاق حلم اليقظة، على تأثيرات الصور المتتابعة والقادرة على عقد صلة حديث مع الذات من خلال موقف معين. غير أن حلم اليقظة لا يقتصر على لغة الصور حسب، وإنما يتوافر على ارتجاعات فنية ومناجاة نفسية ومونولوج أحياناً. فمثلما كانت الذاكرة تأتي بكل تلك العناصر في حالات معينة من خلال آلية التذكر والارتجاع الفنّي، فإن للمخيلة امكانية تأسيس تلك الأجواء النفسية الداخلية وابتكارها. ويمكن القول إنّ المخيلة تبدو في اعتمادها على الصور الناشئة أقل تأثيثاً واكتنازاً من كونها تتوافر على معمقات للصور عبر اصطراع العوامل النفسية داخل صوت الذات.

وعلى الرغم من تطرف المخيلة في أحلام يقظة بعيدة، يمكن أن تلحظ تفسيراتها الواقعية المرتبطة بمنطق ينتمي إلى أرض واقع، لكنها أرض بعيدة وغير مأهولة أو غير مكتشفة من قبل. في حين أنّ احلام المنام قائمة على شبكة من الصور والنوازع والرغبات المفرزة من «اللاوعي والمنبهات الجسمية في أثناء النوم والصورة التي جُنيت من تجارب اليوم السابق»[١٢٣] فيكون الحلم بذلك حصيلة تحول عنيف لهذه المواد الخام للأحلام التي تعبر عن «نوع من التفكير ومن اللغة الطبيعية في سياق نوع من الدراما، فالحلم يمتلك بفعل ذلك بنيته الداخلية المحكمة وله رموزه التي هي عناصر بنائية دلالية»[١٢٤] في حين إن حلم اليقظة المعني هنا بتشغيل احدى اليات الحوار الداخلي، هو تصوير ذهني إرادي يخضع لإدارة الشخص Controlled Imagery على العكس من التصوير الذهني اللاإرادي الذاتي (Autonomous Imagery) الذي يفقد الفرد الذي

يمارسه السيطرةَ على محتوياته(١٢٥). وينطوي حلم اليقظة على قدرة حوارية عالية من خلال اتخاذه لنفسه تفصيلات دقيقة وذلك في «وجهان من الغربة» لحمد صالح. حتى تتحول موجودات المكان إلى أصوات تدق في رأس الشخصية التي تقوم بدور التخيّل على نحو لا يتوقف. ومنذ أول جملة في المقطع المعني يشير الراوي صراحةً إلى فعل التخيّل الذي تمارسه الشخصية القصصية بقوله:

(خُيّل إليها أن...) ومن ثم يأتي تصريح آخر أكثر عمقاً في داخل حلم اليقظة. «خيّل إليها أنّ النهر يدمدم بصوت خافت. يبوح لها بسرٍ كبير فأصغت بانتباه محملقة في السطح ذي الزرقة الشفيفة، يبد أن الدمدمة المكتومة... الهامسة كانت توشوش بالقرب من أذنها على نحو مريب. حزمة من الأصوات المبحوحة تختلط فيما بينها فتستحيل إلى ما يشبه جريان سائل لزج يفيض من النهر على نحو غير مفهوم.. همس هادىء ومعبر، ينبعث من كل مكان من النهر كقطرات حادة متتالية تدق في فضاء صمتها اللامتناهي.. المترقب إلى حد الذهول. تتكاثف على نحو تدريجي، تتسع حتى تشمل غيابها كله.»(١٢٦) إن مراقبة الفتاة للنهر في جريانه وبحثها عن سر يبوح به إليها، تقودها إلى الاستغراق التام في عالم آخر من الوجود المتخيل. فمن «الحالات المرتبطة بالحلم تلك الخبرة التي لا يكون الأفراد على وعي كامل بحدوثها. تلك الحالة التي تحدث في غسق الوعي أو في حالة الخدر، في الحد الفاصل بين النوم واليقظة في منطقة ما قبل الغياب مباشرة»(١٢٧) وهي الحالة التي يمكن تأشيرها عند جملة «تتكاثف على نحو تدريجي» أي قبل جملة «تتسع حتى تشمل غيابها الكامل»، كما وردت في النص السابق. أو أنّ تلك الحالة ما بعد الغياب مباشرة «ويسمي علماء النفس هذه الحالة باسم Hypnogogic الخدر، عندما تحدث سابقة على النوم مباشرة. ويسمونها (Hypnopopic) عندما تحدث عقب الاستيقاظ من النوم مباشرة أي قبل أن يصبح في حالة كاملة من اليقظة. والصور التهويمية في هذه الحالة تميل إلى أن تكون شديدة القوة، تفصيلية»(١٢٨). ولأن اللاوعي شديد التأثير في هذه الشخصية التي قدمها لنا الراوي في القصة من خلال حدث مهم ومؤثر هو إصابتها بعضة كلب ونقل دائه إليها. فقد دخل هذا الشعور الكامن في اللاوعي عبر استعادة متداخلة بدقة، في سياق تخيلات أحلام

اليقظة التي تأتي على شكل موجات من الفزز والقلق إلى ذهن شخصية الفتاة المعتوهة في طرقات القرية فهي تتخيل خوفها السابق الذي تفرزه عبر لاوعيها إلى تخيلها مرة ثانية، فتتعاقب الصور المتخيلة تأسيساً على حالتها النفسية من هذا المقطع المتصل بالنصوص المجتزأة السابقة. «تركض في طرقات القرية الخالية الأبواب الخالية بكل ما تملك من سرعة. تستغيث، تتشبث بالجدران الطينية العالية. تدق الأبواب المغلقة. تستنجد باللاشيء. وبكل شيء في الوقت ذاته. يجف حلقها وما برحت تركض.... والكلب المسعور ما برح يقتفي أثرها.... وكان الهواء ساخناً كانصهار الرصاص يتدفق في الرئة المضغوطة في حين يتوغل رأس الكلب المسعور كموت محتم بين ساقيها المتخاذلتين. وانيابه الحادة تنفرز بوحشية في اللحم.... غير أنّ الوشوشة الهادئة كانت عالماً رحباً... فسيحاً. تسرح فيه هانئة، يقتفي أثرها رجل وسيم الطلعة، بلحية مشذبة وشارب مفتول، وسحنة سمراء.. متألقة يضحك بمرح هائل فينطرحان معاً على شاطيء دجلة وساعده المشعر يلتف حول خصرها النحيل وأنفاسه الدافئة تمسح جيدها المحمّل بلباب الشيح...»(١٢٩). هنا يحدث اختلاط عنيف بين شعورين متناقضين؛ خوف ولذة، هذا التداخل الذي لا يمكن أن يتركب بسهولة في صورة واحدة إلا بفعل ضغط اللاوعي، الذي يختلف عن اللاوعي المتحرك في ساحة الحلم الليلي وإنّما هو لا وعي اليقظة، وقد يكون سابقاً لحالة النوم أو آتياً بعدها، ويتضح ذلك من خلال المقطع الآتي الذي فسر دوام علاقة الشخصية بين عالمي النوم واليقظة بالنهر الجاري «فتستسلم بسعادة لأصابعه الزاحفة تحت الثوب العريض»(١٣٠). وهذا هو جزء من عالم المخيلة الذي يمكن أن يكون منتمياً إلى عالم الاغفاءة. تتصل به مباشرة إشارة إلى بقاء اليقظة حاضرة تربط الشخصية بعالم الواقع عبر جملة «مستمعة إلى وشوشة النهر الخاملة، كهمس مبحوح، فتصغي بانتباه شديد»(١٣١). وتأتي الجملة الملحقة بها لتفسر دوام الاستغراق ورفضها اللاشعوري التحرر منه. «كما لو أنها تفيق من حلمها الأخضر.. الدافيء»(١٣٢). بيد أنّ صوت الواقع الذي كان سبب نقل الشخصية إلى عالم أحلام اليقظة، يعود قوياً من خلال «تناهت إلى سمعها الثقيل أصوات تلاطم الأمواج الصغيرة وهي تندق بالجرف الطيني، وترتد إلى الوراء منكسرة.. واهية كأنها آتية من عالم آخر.. بعيد.. مظلم»(١٣٣).

فالشخصية في هذا الموضع تتخيل تكوينات متداخلة من الصعوبة فصل انتمائها إلى أي العالمين، النوم أو اليقظة. فحين احتشد الناس حولهما ورأوا جرحها النازف، خمّنوا أنها مصابة بداء الكلب. «دعكت عينيها المحمرتين بأصابع متشنجة كأعواد الخشب وهزّت رأسها بذهول. وهي متكئة على الجدار الطيني. ما الذي حدث»[١٣٤]. إن الحدث لم يقع الآن كان قد وقع في زمن ما. وهو حدث له صفة التكرار والاستمرارية، لكنها، «تهتف بلا وعي وبكل ما تملك من قوة.

– ما الذي أتى بكم إلى هنا؟ أنا لست مريضة. أرقب النهر. جلوسي هنا للتسلية فقط. اذهبوا كلهم من هنا... وحين أنفض الحشد مبعثراً في طرقات القرية، وأمنت إلى أن أحداً منهم لم يبق أمامها. ألقت برأسها المثقل على جدار الكوخ ومضت ترقب انحدار النهر المتأتي وهو يمر أمام بصرها الذاهل كزمن رتيب.. ممل لا سبيل إلى إيقافه»[١٣٥]. ويفسر الراوي في مكان لاحق من القصة حالة الغيبوبة التي تتعرض لها الشخصية المستغرقة دائماً في متاهات وأخلية وهواجس مضطربة بقوله: «كلما ظنت أنها شفيت منه يعاودها على حين غرة. امتداد بغيض لحياة قاسية أو يفترض أنها حياة. بينما هي بالأصل سلسلة متشابكة من نوبات داء الكلب. امتداد قاتل من الغيبوبة المؤلمة لا تفيق منها إلاّ لتغيب ثانية»[١٣٦]. فهذه الغيبوبة المتكررة تحقق تخيّلاً من نوع خاص يقيم استمراراً حوارياً داخلياً بفعل اصطراع عنصري الشعور واللاشعور على حدٍ سواء.

ويتهيأ للتخيّل عامل مسبب تنطلق منه قصة (سنديان) لموسى كريدي، حيث يجلس شخص منزوياً وقد «تفرق الصحب عنه واحداً أثر آخر حتى ألفى نفسه محاطاً بفراغ ومقذوفاً به في ركن منزوٍ... في وسط ذلك الغياب للظلال التي كانت قبل هنيهة من الوقت تحيط بركنه، بزغت الفكرة لديه: أن يترك هذا الفراغ ويمضي إليها بعينين فيهما لهفة أيام مضت سريعة وفيهما شوق عارم»[١٣٧]. ومن هذه النقطة يبدأ حلم اليقظة في استدعاء فتاة حلمه «وتراءت «سنديان» من بعيد ترنو إليه في هدوء وابتهال.. إن نظرتها هادئة كالصباح توقظ في نفسه الآن الرغبة في الرحيل.. في هجر الفراغ والتوجه نحو صباح العينين العميقتين المليئتين بالترقب واللهف والانتظار. قالت

انها تستطيع أن تلتقيه في مثل هذه الأيام وقالت كم ستكون سعيدة بهذا اللقاء.»[١٣٨] إن حلم اليقظة في هذا الموضع ليس مكاناً للاسترخاء والخدر، وإنّما هو نقطة انطلاق. فالبطل في القصة انطلاقاً من حلم يقظته «وثب كالقط، هيأ في دقائق حقيبة السفر.. أعد هديته اشترى سكائر... استقل سيارة اجرة ثم مضى مسرعاً نحو المحطة».[١٣٩] فالوعي حاضر في سياق حلم اليقظة، يتحرك البطل بتحفيز منه، وليس بينهما انقطاع كلّي، فالحالم لا يغيب في حلمه إلى حد إلغاء وعيه، وإنّما يحاول أنْ يبقي نقطة وعي متوهجة دائماً. بدلالة تأسيس فعل أساس أدى بالبطل إلى قرار السفر والاتجاه نحو محطة القطار. ذلك «إن حلم اليقظة نشاط حلمي يبقى فيه بصيص من الوعي. إن صاحب حلم اليقظة حاضر في حلمه وحتى عندما يبدو حلم اليقظة هروباً خارج الواقع، خارج الزمان والمكان، فإن صاحبه يعلم أنه هو الذي يغيب»[١٤٠] بيد أن القطار يأتي ويلتحق به المسافرون، في حين يبقى هو وحيداً على رصيف المحطة. و«جرّ خطاه البطاء عائداً دون ضجة إلى ركنه المنزوي»[١٤١] وهي النقطة التي تنتهي فيها القصة. فيتحقق ربط داخلي ناجح بين حلم اليقظة الذي يقود بطله إلى المحطة ليستقل قطاراً إلى حبيبته فتاة أحلامه، منطلقاً من (ركنه المنزوي)، وبين عودته يحمل حقيبة سفره، ذلك الجزء المادي إلى المكان الذي ولد فيه حلم اليقظة. ففي حلم اليقظة كان الانطلاق ومن ثم اصبح مكان الانزلاق ركناً للرجوع بعد أن فات القطار، في إشارة إلى عدم امكانية تحقق احلام اليقظة، حتى لو تحركت شاخصةً على أرض الواقع.

أما في قصة (الفأر) لعبد الإله عبد الرزاق فلا تقود الاغفاءة إلى حلم منام وإنما إلى حلم يقظة، لأنها اغفاءة بين النوم واليقظة، بين القلق والانتباه، مبررة من خلال وجود رجل مريض، عاجز تماماً عن مغادرة سريره في دكانه الصغير. تبتديء ازمته بجملة يناجي فيها نفسه (إنني مريض) و(استسلم لاغفاءة دون أن يتحرك) و(أضاف مع نفسه: إنني مريض تماماً). وكان المكان هادئاً ساكناً، تحاول قطتان أن تصنعا فيه حركةً معينةً بديلةً لعجز المريض عنها. وتبحثان فيها عن فأر بين الصناديق والصفائح ولأن التخيّل الذي يقود إلى حلم اليقظة به حاجة إلى تمهيد نفسي يكرس من خلاله الراوي ازمة البطل ونقطة تفجر الحدث، فقد عمد القاص إلى جعل الراوي يقدم لنا نقلاً

تفصيلياً لتدفق حركات مختلفة الألوان والأصوات من خلال حركة القطتين والاشياء المركونة وأبواق السيارات. وتسلل ضوء الشمس مع الأصوات من الخارج إلى داخل ذلك المكان المهمل، «وكان هو على سريره عاجزاً عن الحركة يرقب ما حوله بعينين ذابلتين وكأنه يراه لأول مرة»[١٤٢] ومن ثم ينقلنا الراوي إلى «مع الساعات القليلة القادمة كانت قواه تخور شيئاً فشيئاً، فَقَدَ القدرة على مواصلة التقاط ما يتناهى إليه من الخارج، فقد بدأت الأصوات تضؤل تماماً، كما انحسرت اشعة الشمس من باب الدكان..»[١٤٣] وينتقل الراوي الانتقالة الرئيسة بالشخصية إلى عالم حلم اليقظة من خلال مقطع طويل نسبياً، تصنع فيه التخيلاتُ تكويناتٍ مختلفة لرغبات واشكال وصور تجيء إلى مخيلة البطل فيغيب عبرها إلى فضاء آخر من خلال فقدانه للتمييز بين الاشياء في الواقع، ليكون الاختلاط الكبير الذي يمثل جوهر التحاور الداخلي مع الذات.

«وكان الرجل يغمض عينيه بصورة هادئة ويائسة أيضاً، وقد بدأ يفقد وضوح الاشياء التي تحيطه مثلما فَقَدَ وضوح كل شيء خارج الباب المغلق.. كان يركض في شيء له ملامح صندوق مقفل ومعتم، مسمّر في مربع خشبي.. قابع مثل علبة كارتونية مستطيلة، يركض من خلال نفس قاحلة، تلتقط الاشياء البعيدة والقريبة عبرَ دهاليز ممتدة... ويجد نفسه وحيداً مع العشب الأصفر والأنهر اليابسة.... ويمضي بعيداً وحيداً. وامرأة يتضاءل وجهها ويمحي تماماً وثمة نداء بعيد يتساقط وهو يبتعد.... ويتمثل في ذاكرة مقفلة مواءً بعيداً يتسرب مثل نداء مبحوح ومتقطع يجيء من مسافات مشوهة..»[١٤٤].

ويتوافر حلم اليقظة أحياناً على استعادة لحوار خارجي مباشر بين اثنين أو أكثر. مثلما يحدث الاشتباك بين الحوار الداخلي والحوار الخارجي دائماً. ففي قصة (الأرنب) لموسى كريدي يرد الحوار المباشر المستعاد من خلال حلم يقظة. فالمخيلة تشتبك مع الذاكرة في تحقيق الحالة الحوارية التي يقدمها حلم اليقظة، حيث التخيّل يأتي في صياغة حوار متبادل. يتجسم حضوره أمام مرأى الشخصية المتخيلة.

«وفي العتمة لاحت قامة رجل ظَهَرَ ثم اختفى وبدا ذلك مثل نجمة تومض ثم سرعان ما تختفي ما لبث أن لاح شبح جلال صابر.

- قلت لك أكثر من مرة.

- ماذا قلت.

- انك تعبان.

-- ولكنك لم تعد تسمعني.

- كيف تقول ذلك؟

- أقول هذا لأني طلبت منك أن تنتظرني.

- لقد انتظرتك. إنني أفعل هذا كل يوم.

- ولكنني لم أجدك.

- تقصد مقهى السعادة.

- أي.. نعم.

- ولكن صدقني. أن

حاورته.. أم حاورت نفسي. لا. لا يمكن. لقد حاورته ولكنه اختفى فجأة، ذاب في الغسق ولم أستطع أنْ أحدثه عمّا اصابني من رهق»[١٤٥].

في مقطع لاحق من القصة يشير الراوي إلى أنّ ما حدث كان من صنع مخيلة الشخصية وذلك بقوله «سأل الدكتور جلال. ولكن ألم يظهر جلال في قاع مخيلتي ويختفي كما لو أنه طيف يمر. لابد أن تكون هذه رؤيا أو حلم يقظة قصير»[١٤٦].

الهوامش:

(1) David Daicheas: The Novel and Modern- World- University of Chicago Press. London, 1973.

(٢) روبرت همفري/ تيار الوعي في الرواية الحديثة (ترجمة د. محمود الربيعي) دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٧٥، ١٧ .

(٣) ليون ايدل/ القصة السيكولوجية (ترجمة محمود السمرة)، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩، ٣٧ .

(٤) المرجع نفسه، ٦١ .

(٥) جبرا ابراهيم جبرا/ مقدمة رواية (الصخب والعنف) لوليم فوكنر، دار الآداب، بيروت ط٢/ ١٩٧٩، ٨ .

(٧) الكسندرو روشكا/ الابداع العام والخاص (ترجمة د. غسان عبد الحي أبو فخر) عالم المعرفة (١٤٤) الكويت ١٩٨٩، ٢٤ .

(٨)المرجع نفسه، ٢٤-٢٥ .

(٩) ينظر: عثمان نوية/ حيرة الأدب في عصر العلم، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٩، ٨٩-٩٠ .

(١٠) أدموند ولسون/ قلعة اكسل (ترجمة جبرا ابراهيم جبرا)، وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٦، ٢٣ .

(١١) ادموند ولسون، قلعة اكسل، ٢٣ .

(١٢) عثمان نويه/ حيرة الأدب في عصر العلم، ٧٧ .

(١٣) د. اي. شنايدر/ التحليل النفسي والفن (ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت) وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٤، ٦٩ .

(١٤) القصة السيكولوجية، ١٢٠ .

(١٥) روبرت همفري/ تيار الوعي في الرواية الحديثة، ٢٠ .

(١٦) المرجع نفسه، ٢٤ .

(١٧) و(١٨) ليون ايدل/ القصة السيكولوجية، ٢١٨ .

(١٩) روبرت همفري/ تيار الوعي في الرواية الحديثة، ٦٣-٦٤ .

(٢٠) آيان وات/ ظهور الرواية الانكليزية (ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز) الموسوعة الصغيرة (٧٨) بغداد، ١٩٨٠، ٢٣ .

(٢١) ليون ايدل/ القصة السيكولوجية، ٨١ .

(٢٢) المرجع نفسه، ١٠٥ .

(٢٣) نظرية الرواية في الأدب الانكليزي الحديث (ترجمة وتقديم د. انجيل بطرس سمعان)، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١، ١٦٧ .

(٢٤) المرجع نفسه، ١٦٨ .

(٢٥) نفسه، ١٦٧ .

(٢٦) ليون ايدل/ مقال: كيف نقرأ الصخب والعنف (ترجمة نجيب المانع)، مجلة (الثقافة الاجنبية)، بغداد، العدد (١) سنة ١٩٨٠، ٦٨ .

(٢٧) شعرية النثر/ ترجمة: أحمد المديني، مجلة (الثقافة الأجنبية)، بغداد، العدد (١) السنة (٢) ربيع ١٩٨٢، ٥٧ .

(٢٨) يمكن تقديم الشخصية القصصية في أربع طرائق ١- [illegible] اطة نفسها ٢- بوساطة شخصية أخرى ٣- بوساطة راوٍ يكون موضعه خارج القصة ٤- بوساطة الشخصية نفسها والشخصيات الأخرى والراوي؛ ينظر/ رولان بورنوف- رويال اوئييه: عالم الرواية، ١٥٨ .

(٢٩) المرجع نفسه، ١٥٨ .

(٣٠) د. حياة شرارة/ تولستوي فناناً، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩، ٨٠ .

(٣١) بول ويست/ الرواية الحديثة (ترجمة عبد الواحد محمد) دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١، ٢٥ .

(٣٢) تيار الوعي في الرواية الحديثة، ٤٢ .

(٣٣) المرجع نفسه، ٤٤ .

(34), (35) The Nature of Narrative, Oxford University Press,Eedition: U. S. A, 1971, p. 177.

(٣٦) المرجع نفسه، ١٧٨ .

(٣٧) ليون ايديل/ كيف نقرأ الصخب والعنف، ٦٧ .

(٣٨) جوزيف فرانك/ أسس النقد الأدبي (تأليف مشترك) ترجمة هيفاء هاشم، وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي، دمشق ١٩٦٧، جـ/٢، ٢٧٦ .

(٣٩) عمر بن سالم/ قضايا الأدب العربي، ١٢٥ .

(٤٠) ينظر: عزت عبد المجيد (عمر أبو ريشة وروبرت براوننج علاقة في مجال المونولوج الدرامي)، مجلة (دراسات) الجامعة الأردنية- عمان، مجلد (١١)، عدد (٤) تشريان الثاني ١٩٨٤، ٢٠٦ .

(*) نشيد الأرض/ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦ .

(**) الوجه الآخر.

(***) بشر وأرض وزمن/ منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤، ٣٩ .

(٤١) ليون ايديل/ القصة السيكولوجية، ٢٠ .

(٤٢) س. دبليو. ام. جونسون/ أشكال الرواية الحديثة (تأليف مشترك)، ترجمة نجيب المانع، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠، ٢٧٧ .

(٤٣)، (٤٤) الحصار، ٢٨ أيضاً.

(٤٥) المصدر نفسه، ٢٨-٢٩ .

(٤٦) روبرت همفري/ تيار الوعي في الرواية الحديثة، ٦٢ .

(٤٧) غرف نصف مضادة/ ٧٤ .

(٤٨) المصدر نفسه، ٣٨٨ .

(٤٩) نفسه، ٣٣٥-٣٣٦ .

(٥٠) د. طه محمود طه/ موسوعة جيمس جويس، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٥، ٣-٤ .

(٥١) المرجع نفسه، ١٠ .

(٥٢) ليون ايدل/ القصة السيكولوجية، ١٢٤ .

(٥٣) المرجع نفسه، ١٢٥ .

(٥٤) الوجه الآخر/ يرجع تاريخ كتابة القصة إلى سنة ١٩٧٢، ٢٦٥ .

(٥٥) المصدر نفسه، ٢٦٥ .

(٥٦) د. عمر محمد الطالب/ القصة القصيرة الحديثة في العراق، ٣٦١ .

(٥٧) (٥٨) (٥٩) (٦٠) (٦١) (٦٢)، (٦٣) الوجه الآخر، الصفحات ٢٦٥، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٧، ٢٦٩ .

(٦٤) د. ناصر الحاني/ من اصطلاحات الأدب الغربي، دار المعارف بمصر، ١٩٥٩، ١٠٩ .

(٦٥) د. محسن جاسم الموسوي/ رؤية (الرجل الصغير) في القصة العراقية، الموسوعة الصغيرة (٣٦٣) بغداد، ١٩٩١، ٨٤ .

(٦٦) المسافر نحو الموت، ١٠٨-١٠٩ .

(٦٧) اليشن، ٦٩-٧٠ .

(٦٨) التمثال/ منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٧، ٥ .

(٦٩) المصدر نفسه، ٦ .

(٧٠) غناء الفواخت/ وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠، ٩٩-١٠٠ .

(٧١) سعيد يقطين/ تحيل الخطاب الروائي، ١٩٧ .

(72) A Dictionary of Literary Terms, Panguin Books, 1979 p: 637 and p: 400.

(٧٣) روبرت همفري/ تيار الوعي في الرواية الحديثة، ٥٦ .

(٧٤) مجدي وهبة- كامل المهندس/ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤، ٣٨٩ .

(٧٥) المرجع نفسه، ٣٨٩ .

(76) J. Milton Cowan, Hans Wehr, Macdonald and Evans Ltd, London, 3rd Ed. 1980, p: 946.

(٧٧) د. سعيد علوش/ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ٢٠٩ .

(٧٨) الحصار، ٢٥-٢٦ .

(٧٩) المصدر نفسه، ٢٦ .

(٨٠) التمثال، ١٩ .

(٨١) البحث عن طيور البحر، ١٧٠ .

(٨٢) غرف نصف مضاءة، ٢٥٢-٢٥٣ .

(٨٣) المصدر نفسه، ٣٠٠-٣٠١ .

(٨٤) اليشن. ٧٥ .

(٨٥) المصدر نفسه، ٧٧ .

(٨٦) نفسه، ٧٧-٧٨ .

(٨٧) الفرّارة/ وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٩، ١٤٥ .

(٨٨) لأوفيليا جسد الأرض، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٦، ٧٨ .

(٨٩) و(٩٠) و(٩١) و(٩٢) خيمة للعم حسن، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٤٢ .

(٩٣) الملاذات، ٥٤-٥٥ .

(٩٤) د. سعيد علوش/ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ٩٧ .

(95) J. A. CUDDON, A Dictionary OF Litray Ternes, p. 271.

(٩٦) د. عدنان خالد عبد الله/ النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ٨٠ .

(٩٧) سعيد يقطين/ تحليل الخطاب الروائي، ١٩٧ .

(٩٨) فلاديمير نابوكوف/ (طريق سوان: نابوكوف يحاضر في الأدب) ترجمة ناجي الحديثي، مجلة (الثقافة الاجنبية) بغداد، العدد (٢) السنة (٣) ربيع الأول ١٩٨٣، ٣٧ .

(٩٩) د. عاطف جوده نصر/ الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤، ٤٥ .

(١٠٠) فلاديمير نابوكوف/ الثقافة الأجنبية، عدد (٢) ربيع ١٩٨٣، ٣٨ .

(١٠١) المرجع نفسه، ٣٨ .

(١٠٢) جيرمن بريه/ مارسيل بروست والتخلص من الزمن (ترجمة نجيب المانع) وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٧، ٣٠ .

(١٠٣) المرجع نفسه، ٦٨ .

(١٠٤) مغامرات الأفكار/ ترجمة: انيس زكي حسن، دار مكتبة الحياة، بيروت ط٢، ١٩٦٦، ٢٩٦-٢٩٧ .

(١٠٥) و(١٠٦) و(١٠٧) و(١٠٨) و(١٠٩) و(١١٠) و(١١١) الحصار، ٧٤، ٧٦، ٨٠، ٨٤، ٨٤، ٩٠، ٩١ .

(١١٢) غرف نصف مضاءة، ٢٦٩ .

(١١٣) المملكة السوداء، ٤١ .

(١١٤) اغنية الأشجار، ٤٦ .

(١١٥) المصدر نفسه، ٤٦-٤٧ .

(١١٦) موت المغني الذي ذكّرنا برائحة البنفسج، ٥١ .

(١١٧) الأمطار/ منشورات المركز الثقافي الاجتماعي لجامعة الموصل، العراق، ١٩٧٧، ٤١ .

(١١٨) مجدي وهبة وكامل المهندس/ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ٢٣٩ .

(119) Hans Wehr: A Dictionay of Modern Written Arabic, p: 268.

(١٢٠) د. عاطف جوده نصر/ الخيال: مفهوماته ووظائفه، ٩٥ .

(١) قلعة اكسل، مرجع سابق، ١٧٩ .

(١٢٢) د. عاطف جوده نصر/ الخيال: مفهوماته ووظائفه، ٩٥ .

(١٢٣) تيري ايغلتن/ مقدمة في النظرية الأدبية (ترجمة ابراهيم جاسم العلي) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢، ١٩٤ .

(124) D. Faulks: A Grammar of Dreams, The Harvester Press, New York, 1978, p. 14.

(١٢٥) بيتر ماكلير/ انشطار الذهن (تعريب د. حلمي نجم)، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٢، ٢٢-٢٢٣ .

(١٢٦) الملاذات، ٥٧ .

(١٢٧) و(١٢٨) شاكر عبد الحميد (الزمن الآخر: الحلم وانصهار الأساطير): مجلة (فصول)، القاهرة، المجلد الخامس، العدد الرابع (يوليو- سبتمبر ١٩٨٥)، ٢٤٢ .

(١٢٩)، (١٣٠)، (١٣١)، (١٣٢): الملاذات، ٥٧-٥٨ .

(١٣٣) الملاذات، ٥٨ .

(١٣٤)، (١٣٥)، (١٣٦) المصدر نفسه، ٥٩ .

(١٣٧) و(١٣٨) غرف نصف مضاءة، ٣٠٩ .

(١٣٩) المصدر نفسه، ٣١٠ .

(١٤٠) جاستون باشلار (انشائية حلم اليقظة- كوجيتو الحالم)، ترجمة د. أبو يعرب المرزوقي، مجلة (الثقافة الاجنبية) بغداد، العدد (٢) السنة (٢) صيف ١٩٨٢، ١٠٢ .

(١٤١) غرف نصف مضاءة، ٣١٠ .

(١٤٢) لاوفيليا جسد الأرض، ٤٦ .

(١٤٣) المصدر نفسه، ٤٧ .

(١٤٤) نفسه، ٤٨-٤٩ .

(١٤٥) غرف نصف مضاءة، ٣٢٦-٣٢٧ .

(١٤٦) المصدر نفسه، ٣٣١ .

الباب الثاني

الفصل الأول: تركيب العلاقات اللغوية

المبحث الأول: حركة الزمن اللغوي في الحوار

المبحث الثاني: وظائف التركيب اللغوي في بنية الحوار

الفصل الثاني: علاقات الوعي

- حوار المثقف
- الحوار العامي
- حوار الطفل

الفصل الثالث: علاقات الحوار السرديّة

الفصل الأول

تركيب العلاقات اللغوية

المبحث الأول: حركة الزمن اللغوي في الحوار

يعد الزمن أوضح العناصر التي تتكشف عبرها أبعاد التغيرات الحاصلة في البنية التركيبية للغة. فضلاً عن أن الزمن هو وسيط العمل الإبداعي على تجسيد حركة الفعل ووضعها في مدارها. فالزمن يمثل «القصة وهي تتشكل ، وهو الإيقاع.»[1] الذي يؤشر مستويات بناء العمل لغوياً، لذلك فهو مؤشر من الداخل لقياس مدى قابلية النص على الحركة والتغير أو الثبات. وإذا كان المكان يقود المحلل إلى عالم الثوابت في النص أولاً، فإن الزمان لا بد أن يؤدي بالمحلل إلى تناول الجانب المتغير، ذلك أنّ الزمان يندرج «في عالم المتغيرات»[2].

سأعمد في هذا المبحث إلى تحليل صور التركيب اللغوي للحوار، ضمن ثلاث حلقات يدور الحوار فيها، ويمكن رصد تغيراته الزمنية من خلالها ، وهي تغيرات تكشف الطبيعة التركيبية له، مؤدية إلى ايضاح مقتربات الحوار الدلالية استناداً إلى الوعي المعجمي والتركيب النحوي. «فالظاهرة اللغوية تتركب أساساً من عمليتين متواليتين في الزمن ومتطابقتين في الوظيفة، وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثم تركيبه لها تركيباً، تقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف عند الاستعمال. وإذا بأدبية النص تتحدد بأنها ائتلاف بين العمليتين على نمط مخصوص.»[3] ينتج عنه تفرد الكلام في السياق بوصفه نتاجاً فردياً، عن اللغة

بوصفها نتاجاً اجتماعياً، على حسب نظرية دي سوسور الثنائية[٤] لأن الكلام تصرف في إطار حركة، وتضبط اللغة قواعد تلك الحركة. فالكلام إذن «سلوك واللغة معايير هذا السلوك، والكلام نشاط واللغة قواعد هذا النشاط، والكلام حركة واللغة نظام هذه الحركة.»[٥] وينتمي الحوار بوصفه جزءً من البنية الابداعية إلى الكلام المحكي.

الحلقات الثلاث هي:

أولاً: صيغة حركة الزمن في الحوار المباشر

يقوم الحوار المباشر في أساسه على خاصية الصلة بين المتكلمين داخل الخطاب القصصي. فالمتكلم يسعى إلى ضفة المتكلم الآخر- السامع له في مشهد النص- في إطار عملية تبادلية، يعبر من خلالها النص المنطوق (= أقوال الشخصيات) عن سياق تطور الحدث والرؤية الزمكانية للقصة.

يتمتع الاثنان، المتكلِم والمتكلَم معه، بسمة أنهما يحملان نصاً كلامياً له خاصية فردية. ويمتلكان ذاتاً لها حيز مكاني وزماني في لحظة توجيه الخطاب المباشر. وتعد الصيغة الفعلية مؤشراً أساساً لفرز حركة الزمن ومراقبة توجهها وأثرها في بنية خطاب الحوار كله. لذلك فهي عنصر أكثر تفاعلاً إزاء مسألة الاشتراك في تماسك بنية النص الذي هو نص خاص (= حديث الشخصيات) في مجرى حركة النص العام (= السرد) فيقع على عملية استخدام الصيغ الفعلية مسؤولية بناء التركيب الزمني الذي يعادل التركيب الإيقاعي.

على الراوي أن يكون حذراً من الانقياد وراء صيغة فعلية أحادية في إجراء أقوال الشخصيات، مما يظهر رتابةً وانحرافاً في النص إلى زاوية زمنية دون مراعاة مسألة في غاية الأهمية، هي أن المتكلم في القصة ليس رهناً للحظة زمنية ثابتة يتحدث من خلالها غير مغادر إياها. إنما يقوم بالكلام آتياً من لحظة قد مرت عليه إلى لحظة الزمن الحاضرة التي يغادرها في التو إلى مستقبل. وربما يرجع إلى صيغة الزمن الماضي وهو في سياق الحديث المستقبلي. وبذلك يحقق تفاعلاً بين أنشطة صيغ الزمن في حركاته

الثلاث، وهي عملية أكثر استجابة لرسم تكوين مجرى الأحاديث بين الشخصيات في القصة القصيرة ، إفادةً من صورة الأحاديث بينهم في الحياة الحقيقية. حيث ينوّع المتحدثون من زاوية الزمن عند عرضهم قولاً معيناً. الأمر الذي يجب أن يكون أكثر تركيزاً وانتقائية في النص الأدبي منه في الحياة.

في ضوء هذه المنطلقات الفكرية سأتناول مقطعاً حوارياً من قصة (الارجوحة) لمحمد خضير أنموذجاً واعياً لفاعلية اشتراك الصيغ الزمنية المختلفة في تكوين نص أقوال الشخصيات.حيث نجد أن كل الصيغ الفعلية المستخدمة في هذا المقطع لا تخضع لأحادية زمنية، بل تعمل على رقعة زمنية تشتمل على ما قبلها أو ما بعدها ، أو تجمع بين الرقعتين معاً من خلال رقعة الفعل الاصلية. فهي تحقق فكرة جريان الزمن وعدم ثباته أبداً. في حين أن اعتماد صيغة فعلية واحدة في سياق كلام المتحدث أو في ردّه، يفضي إلى نتيجة مضادة تتعامل مع الزمن بوصفه صيغة جامدة أو قالبية.

تقيم قصة (الارجوحة) صلات متينة بين عنوانها وسياق حركة الشخصيات وحركة الزمن. حيث تتفق (الارجوحة) كونها في حركة دائمة وغير مستقرة، آتية من نقطة انطلاق ومارّة بأخرى ومتجهة إلى ثالثة، وعائدة إلى النقطة نفسها أو إلى نقاط أخرى غيرها ، من الصعب تحديد وضعها الزمني بين ماضٍ وحاضر ومستقبل. وحين تصل القصة إلى نقطة تأزّم الحدث، تحاول الشخصية (= الزائر) أن تنقل الأحاديث باتجاه لا يجعل نبأ استشهاد الجندي مفاجأة على عائلته، حيث والدته وابنته حليمة، اللتان تستجيبان لسياق الحوار معه. وأقدم هنا النص المقتطع من الحوار متبوعاً بتحليل حركة الفعل فيه:

«وسمع حليمة:

(١)- أتعرف؟ كان جدّي جندياً أيضاً.

سمع جدتها:

(٢)- ماذا قالت عن جدها؟

قالت حليمة:

(٣)- قلت له أنه كان جندياً.

قال الزائر:

(٤)- كل الناس يصبحون في يوم ما جنوداً.

سمع جدتها:

(٥)- حارب في الحرب العظمى إنها تستأنس بالحكايات التي يقصها عليها.

قالت حليمة:

(٦)- يا لها من حكايات لطيفة!

قال جدتها:

(٧)- وأخبار أبيك. انتظري فقط كي يأتي في إجازة.

قال الزائر:

(٨)- نعم. يا لها من أخبار. أخبار عجيبة يا حليمة.

سمع حليمة:

(٩)- فَتَرَت الارجوحة. هزّني الآن.»[٦]

منذ البدء يظهر ارتكاز نص الكلام المنطوق من الشخصيات على القابلية الذاتية (للفعل) على التعبير داخل حديث الشخصية، وانعدام أو حيادية تأثير الراوي في توجيه الكلام المنطوق. فالكلام يصل بنفسه، بقابليته الذاتية اللغوية عل التأثير والاختراق بلا إعانة من سارد يضع كلمة ذات شحنة انفعالية أو معبأة عاطفياً على حسب تعبير سوزان لوهافر [٧]. بديلاً عن الفعلين الوحيدين الحياديين اللذين استخدمهما السارد هنا، وهما (سمع. قال/ قالت). فنكون بعد ذلك في مواجهة مع نص الكلام المنطوق بمعزل عن تأثير السرد والسارد.

إنّ السياق (Context) يمنح الفعل قدرةً زمنيةً مضافةً تدعم المعنى. وفي ما يأتي تحليل لحركة الفعل زمنياً يوضح المغايرة والاضافة منذ الفعل الأول الوارد من حيث الاستخدام على حسب الترقيم الذي وضعته أمام نصوص كلام الشخصيات.

١- **أتعرف**... (فعل مضارع يتضمن احتمال الماضي في تقدير سياقي: هل عرفت).

٢- ماذا **قالت** عن (فعل ماضٍ يحتمل الحاضر السياقي، لأنّ -الجدّة سمعتها الآن- اللحظة وهي تقول عن جدها).

٣- **قلت** له أنه **كان**..... (الماضي البسيط+ الماضي الناقص الذي يؤدي معنى الماضي البعيد المنقطع)[٨]، يكوّنان حضوراً دالاً لأنهما في سياق الكلام غير المباشر الذي يكتسب دلالة زمنية جديدة من خلال كونه يجيء على طريقة الحكاية في السياق.

٤- كل الناس **يصبحون** في يوم ما جنوداً. (الفعل- يصبحون-) في صيغته الزمنية المضارعة يعد مركزاً يجتذب إليه البعد الزمني الماضوي والبعد الزمني المستقبلي فالناس قد أصبحوا يوماً جنوداً وهم سيصبحون يوماً جنوداً أيضاً. إن السياق أعطى انتشاراً زمنياً للفعل/ يصبحون/ ممّا يجعل الصلة مقامة بين الجد المتحدث عنه الذي كان جندياً، وبين الأب الموحى إليه ضمناً بلا تصريح، وقد أصبح جندياً أيضاً.

٥- **حارب** في ← انها **تستأنس** ← التي ***يقصّها***. (حارب- فعل ماضٍ-) يقترن بقرينة تحدد زمنه، لذلك فهو ليس ماضياً بسيطاً(٩). إذ يكتسب تأثراً بالمضارع المشع والقوي سياقياً (تستأنس) وهو ليس مضارعاً خالصاً سياقياً لأنه يشتمل على معنى أنها (استأنست) و(سوف تستأنس) بحكايات جدها، بدلالة الفعل المضارع «يقصّها» المكتسِب من سياق الفعلين دلالةَ الماضي (قصّتها) عليها.

٦- **ايقاف حركة الزمن** في الجملة التي تقولها حليمة (يا لها من حكايات لطيفة). لكنها استجابة وتصديق لعملية الاستئناس التي تتمتع بها حليمة.

٧- **انتظري** فقط **كي يأتي** في اجازة. (فعل الأمر/ انتظري) يتضمن معنى الحاضر في وجود أن تكون حليمة منتظرة الآن. ويقود مباشرةً إلى معنى مستقبلي بدلالة الفعل المسبّب اللاحق (كي يأتي). والاتيان مسبّب بقرينة لاحقة (في إجازة)، لم تتحقق وينتظر تحقيقها مستقبلاً.

٨- (نعم يا لها من أخبار. أخبار عجيبة يا حليمة). **عودة إلى ايقاف الزمن** وتوكيد تصديق حركات سياق الأفعال السابقة كلها، بتوكيد يجيء هذه المرة، ليس من الطفلة حليمة، وإنما من مرتبة أعلى وعياً وتأثيراً تتمثل في (الجندي الزائر).

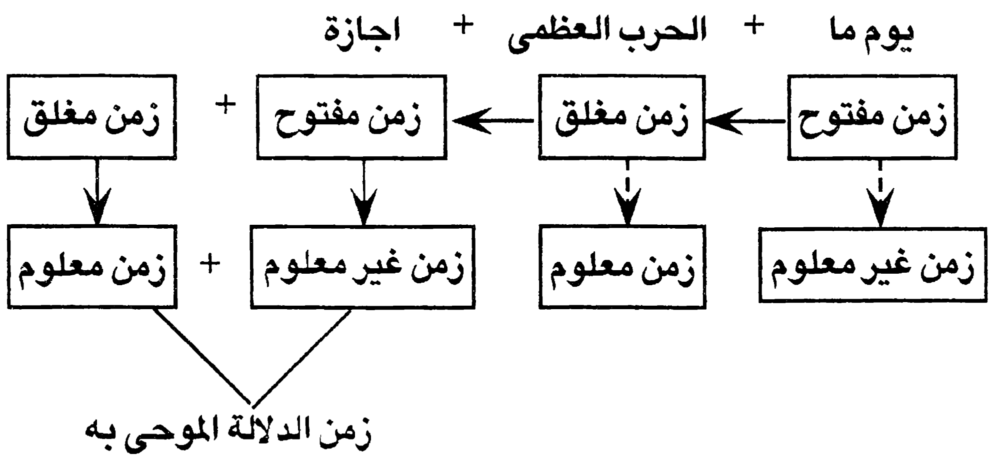
٩- **فترت** الارجوحة. **هزّني الآن.** ثلاث صيغ زمنية متعاقبة في نص قول واحد لشخصية واحدة. يتخلل فيها اسم **(الارجوحة)**، ذات السمة الخاصة في عدم الاستقرار على نقطة زمنية محددة في حركتها التي تمر بأبعاد ثلاثة للزمن كما أشرت في مقدمة التحليل. هنا؛ الفعل (فَتَرَت) ماضٍ من حيث وضعه النحوي لكنه مضارع ومستقبلي بدلالة القرينة المعنوية الملحقة به مباشرة، وهي (الارجوحة)، التي تكسبه ذلك الغنى الزمني.

أمّا الفعل (هزّني) فلا يمكن تفسيره على حسب صيغته الأمرية المستقرة. لأنه (أمر) مشبع بوجوب التحقق في الحاضر بدلالة الظرف الزماني الملحق به وهو (الآن) ويفضي إلى مستقبل أيضاً. وبذلك سيقود فعل عملية (الهزّ) التي تنشدها حليمة من الرجل الزائر للأرجوحة إلى عملية دوام مستقبلي يجعل الارجوحة مستمرة الاهتزاز في تناغم مع الحركة الكلية للقصة التي تحمل لفظة **(الارجوحة)** عنواناً لها.

إنَّ الذي يعزز تحليل السياق اللغوي زمنياً هنا على وفق هذا التداخل والتبادل في المعاني الزمنية، هو حالة الانتباه المتوافرة عليها الشخصيات. فالشخصية الواحدة لا تنطق في فراغ وإنما تتوجه بكلام ملفوظ يتلقى مباشرة تحليلاً لرسالته، على حسب رأي

جاكبسون، ورداً مناسباً، فليست ثمة شخصية لاهية عن قول معين تمّ تلفّظه في لحظة زمنية معينة مرّت على الشخصيات في مشهدها. ولعل كلام الجدة المباشر (ماذا قالت عن جدها؟) يؤكد شدّة الانتباه الموجودة لديها. إذْ كان الكلام معقوداً بين حليمة والجندي الزائر فقط. إن الشخصيات في حوارها تؤدي دوراً تلاحمياً في تجسيد المشهد. لذلك ينبض بحرارة القول الملفوظ مكتسباً دلالته السياقية الجديدة والمسبّبة. بفعل ذلك الانتباه المستمر بين الشخصيات، وهي تؤدي أدوارها الكلامية والحدثية في جزء محدد من النص. فالايقاع الذي هو زمن القصة، كما مرّت الاشارة، ينبع من ذلك التنوّع المتفاعل في الصيغ الزمنية، التي يستطيع المحلل أن يلحظ عبرها التناغم بين أنفاس الشخصيات وكلامها المنطوق في المناسبة، فيكون الزمن في تتابعه، القصّةَ وهي تسعى إلى التشكّل. لا سيما إنها مؤسسة على اختيار معجمي تتركز فيه مفردات الحرب، دون أن تأتي الصيغة المباشرة للحرب القائمة فعلاً على الجبهة. وذلك من خلال هذه المفردات: **(جندياً- جندياً- جنوداً- حارب- الحرب العظمى- يأتي في اجازة)**. فضلاً عن إطار الفضاء داخلياً إذ يوحي الراوي بأنَّ ما يجري يمر من خلال جو حكائي مستمر. هو ذلك الجو الذي يسعى الزائر إلى أن يبقى فيه، كي لا يعلن نبأ استشهاد أبي حليمة. نلحظ ذلك بوساطة مفردات معجمية أخرى في نص الحوار المذكور وهي: **(بالحكايات- يقصها عليها- حكايات- أخبار- من أخبار- أخبار.)**.

إن ذلك كله يتداخل في فضاء زمني تتوافر له عوامل الانفتاح والانغلاق، والمعلومية والمجهولية معاً. لكن الاستنتاج النهائي يمكن أن يضفي إلى المجهولية في المصير أو الوقت أو الإجازة أو الموعد. وهو أحد مجريات زمن الحرب عادةً، كما يتضح في الدلالات الآتية. إذ يمكن تشخيص مصير الاجازة التي ستبقى مجهولة الوقت والتحديد لأنَّ صاحبها قد استشهد، فهي لن تأتي ولن تحدد على الرغم من موعدها.



* * *

وفي ضوء الانموذج المختار نفسه نستطيع أن نتبين توافر عنصرين في نص المتكلم يمثلان صعيدي مسار جملة الملفوظ في الكلام. «ويرى أن الخبر يتعلق بتقديم أحداث وقعت في لحظة ما من الزمن دون تدخل المتكلم في المحكي، والخطاب على النقيض يعرف بوصفه: كل ملفوظ مشترط بمتكلم ومستمع، وعند الأول فيه التأثير على الثاني بكيفية ما.»[١٠]

من خلال تلك العلاقة المترابطة يرى (تودوروف): «إنّ كل ملفوظ ينتمي إلى الخطاب يتمتع باستقلال ذاتي عالٍ»[١١]. إن هذه الاستقلالية توجه المعنى والرسالة، وتحقق سمة أخرى من سمات تميز جمل الحوار المباشر بوصفها ملفوظات ذات مساحة نصيّة دلالية معينة. ففي العبارة ذات الرقم (٥) من الحوار، نجد أن جملة (حارب في الحرب العظمى) تنتمي إلى الخبر الذي ليس للمتكلم تدخل فيه، فهو ناقل فقط. في حين تتممها جملة (لإنها تستأنس بالحكايات التي يقصّها عليها.) التي تتأسس في دلالتها على الجملة الأولى. وتجعلها المقارنة والجدل بينهما ينتميان في توحدهما إلى الخطاب، الذي يكتسب استقلالاً خاصاً، وتأثيراً موجهاً للمعنى من خلال سياق كلام المتكلم.

* * *

من جانب ثانٍ، نجد في حوار قصص أخرى أن الصيغة الزمنية لا تنزع إلى التحرر والتشكّل المتنوّع كما في مثال قصة (الأرجوحة)، إنما تنزوي في زاوية تبعدها عن ميدان التفاعل الذي يجعل من كلام الشخصيات المنطوق حالة حية للتعبير عن المشهد المرسوم. ويمكن أن نلحظ تأثير تدخل صوت السارد (الذي قد يكون هو المؤلف الحقيقي هنا)، في نص كلام الشخصية. لأن الشخصيات لا تلتزم صيغة زمنية واحدة في أثناء الكلام، لا سيما صيغة المستقبل التي يؤدي تكرار ورودها إلى ذلك الارتهان الزمني غير المبرر في القصة. نجد ذلك في حوار قصة (الحمامة والنافورة وحلم الصيف) لموفق خضر:

(ظل حسان مستغرقاً فيما يشبه الذهول بينما كانت يد صاحب المقهى تربت على كتفه بأبوة:

- لا عليك.. سآتي لك بواحدة غيرها.
- ولكن أين ستذهب حمامتي؟
- دعها.. ربما ستبحث عن صاحب أو رفيق.
- كنت صاحبها.. أنا صاحبها.. حمامتي.
- لن تنساك أبدا يا حسان.. ستذكرك وهي مطلقة في الفضاء الوسيع.
- ستتيه وتعطش ولن تجد الماء.. حمامتي...
- ستجد الماء في كل مكان تطير اليه.. دعها يا حسان.
- انها حمامتي»[١٢].

إنَّ صيغ الافعال الواردة في الحوار **(سآتي- ستذهب- ستبحث- لن تنساك- ستذكرك- ستتيه- لن تجد- ستجد)**. ذات دلالات مستقبلية تنقل نص الكلام المنطوق من الشخصين. وتحيل إلى وضوح صورة المؤلف وسلطته المعرفية المنعكسة كلامياً في توجيه الحوار. في الوقت الذي كان بالامكان تحويل تلك الصيغة إلى عدد مختلف ومتنوّع يبعث بالحيوية ويكسر نمطاً غير مبرر من الورود المتكرر، استناداً إلى حقيقة أن الزمان هو العنصر الاساس في عالم المتغيرات.

تبدو الافادة من المعجم قليلة ومحدودة، ذلك أن الحوار قد كدّس مفردات مباشرة تحيل إلى الضياع وطيران الحمامة **(ستبحث- مطلقة- الفضاء الوسيع- ستتيه وتعطش- تطير اليه..)** دون أن يعمد الراوي إلى تقديم انتقاء لمفردات معجمية تعين على تحقيق إحالات متعددة التأويل.

وهكذا يجعل هذا الأمر استخدام الزمن في نطاق صيغة أحادية، يقود إلى أحادية في التأويل ونضوب في الإيحاء.

ثانياً: صيغة حركة الزمن في الحوار غير المباشر

يخضع الزمن في الحوار غير المباشر لتأثيرات زمن البنية السردية، ذلك أن هذا النوع من الحوار ينتمي بقوة إلى النسيج السردي ويلتحم معه غالباً. وتستند فكرة إنشاء صيغة الزمن هنا على عملية وضع الزمن الماضي لحدث الشخصية وأقوالها في سياق اللحظة الحاضرة من الفعل الجديد للشخصية وأقوالها.

يمكن عدّ الحوار غير المباشر المكتَسب للصيغة السردية عاملاً تعجيلياً في مضي أحداث الحكاية. وقد جرت الإشارة إلى خصائصه في الباب الأول، لعل أبرزها فيما يخص البناء الزمني، هو قدرة (الفعل) على اختزال زمن الحكاية من خلال وجوده الذاتي كما في الفعل (حدّثته) في قصة لمحمد عبد المجيد:

« وضحكت. حدّثته عن زوجها الذي كان يشك فيها، ثم قررت أن تنفصل عنه... »(١٣)

يعد الكلام بعد (حدثته) حواراً مختزلاً يعتمد في ظهوره على بنية الغياب المتوافر عليها. ويمكن ردّه إلى وجوده المباشر الأول عن طريق تحويله إلى كلام تناوبي في شكل حوار خارجي ظاهر ومباشر Dialogue. على حين أن الفعل (حدّثته) يتوافر على دلالة ضمنية إلى إن حواراً قد حصل بينهما، وشرحت المرأة فيه كيف أدّى شك زوجها فيها إلى الانفصال.

بيدَ انني وجدتُ أنَّ الاعتماد على الفعل (قال) وصيغته الصرفية (قائلة، قائلين، بقوله..) أكثر شيوعاً في الاستعمال . إذ تكون الجملة التي تأتي بعد تلك الصيغة الفعلية التامة لـ(قال) وأشكاله الصرفية، جملة محكية مندمجة في السياق، وهي أيضاً جملة مؤكدة بـ (أنّ) غالباً.

(أ) «يقولون أني أتكلم بصوت قوي كصوت رجل، ألم تألفي سماع صوتي...»[١٤]

(ب) «قال سالم الحمزاوي أنه عندما عرف السر واهتدى إليه هزءوا منه وسخروا منه قائلين أنه يضرب بيديه الهواء وأنه لن يجد في قبضته....»[١٥]

(ج) « قال انه سيذهب في سفينة للخليج ليعمل وأنه سيعود بعد سنة تمتلىء جيوبه باللؤلؤ والمال...»[١٦]

نجدُ في الجملة (أ) أن الفعل المضارع (يقولون) يوحي بالماضي وقدرته على الاشتغال في الزمن الحاضر كونه يمثل « حكاية حال الماضي الذي كان قد حصل. »[١٧] وأن الجملة المؤكدة بـ(اني) تجيء في صيغة زمنية حاضرة، على حين أنها قيلت في الماضي. وقد اكتسب الفعل (أتكلم) توافقه الزمني من الفعل (يقولون) الوارد في النص السردي الذي سبق الكلام غير المباشر. ولم يكن لهذه الصيغة بديل إلاّ في مجيء صيغة ماضية لفعل السرد (يقولون). لأن الجملة لا تستقيم على نفس المعنى الدلالي لو حدث تغيّر زمني في الفعل (أتكلم) الذي يمثل فعل نص الحوار. كأنْ نقول مثلاً: (يقولون أني تكلمت بصوت قوي). إذ تكون الإحالة هنا إلى أن الكلام قد حدث مرة واحدة، أو أن الكلام كان ذات مرة في موقف معين بصوت قوي دون المرات السابقة.

فضلاً عن أن مجيء الحرف المشبه بالفعل مع ياء المتكلم في (أني) أحدث فصلاً ما بين جملتي السرد (يقولون) والحوار (أتكلم بصوت قوي...) فحوّل الصيغة من احتمالية تثبيت كلام مباشر إلى صيغة الحوار غير المباشر. بيد أن حذف (أني) كان يستلزم تغييراً في صيغة فعل الحوار، كي يخرج من نطاق الكلام غير المباشر إلى النص المباشر المجتزأ نصاً حرفياً من كلام حواري مباشر. إذ لا يجوز أن نقول عند حذف (أني):

«يقولون: أتكلم بصوت قوي.»

ذلك أن (أتكلم) فعل مشتق من (تتكلمين) الفعل الأصلي الذي من المرجح أنه ورد في نص الحوار المباشر أول مرة. ولكنه تحوّل إلى (أتكلم) حين جاء في سياق غير مباشر، لذلك وجب الفصل بـ (أني).

أما في الجملة (ب): (قال سالم الحمزاوي أنه عندما عرف السر واهتدى إليه هزؤا منه...) فنجد الفاعل ظاهراً، غير أن الكلام محكي بطريقة الإشارة إلى الغائب (هو)، حين تأتي جملة الحكاية في سياق الكلام غير المباشر. مما يعطي انطباعاً بأن وجود الفاعل (سالم الحمزاوي) هو وجود افتراضي، حيث إنه غائب أيضاً. اكتسب حضوره الافتراضي بسبب مجيئه بعد الفعل (قال). في حين تأتي الجملة المحكية الأخرى بعد (قائلين) صيغة اسم الفاعل ذات الدلالة الحالية على وقوع الحدث في وظيفة الفعل الأصلي (قال). فوظيفة اسم الفاعل في سياق الحوار غير المباشر، وظيفة فعلية أكثر منها اسمية لأنها تؤدي إلى عرض الجملة المحكية بعدها، وهي في المثال المذكور جملة: (إنه يضرب بيديه الهواء وأنه لن يجد في قبضته..) وهي جملة تتوافر على فعل يوحي بالتحقق هو (يضرب). فضلاً عن صيغة نفي مستقبلي بقرينة (لن يجد) الواردة بعد (انه) التي تتكرر في الجملة، مما يعطي توكيداً جديداً لحصول ذلك النفي.

إذا عدنا إلى الصيغ الفعلية المستخدمة في الجملة (ب) كلها من حيث ورودها أول مرة بعد (انه). أي في سياق الجملة المحكية غير المباشرة، وجدنا الوضع الزمني الثلاثي الآتي:

١- انه ⟵ عرف ⟵ اهتدى ⟵ هزؤا (ماضٍ).

٢- انه ⟵ يضرب (مضارع).

٣- انه ⟵ لن يجد (مستقبل بسبب وجود القرينة النافية).

في ذلك كله، نلحظ الامكانية العالية للتوافر الزمني المختلف للكلام غير المباشر، مما يجعله قادراً على الاشتباك في السياق السردي وظيفياً بتفاعل وتناغم، دون أن

يكون نتوءً عارضاً أو توقفاً عائقاً في سياق التركيب الزمني للجمل المتتابعة.

أما الجملة (ج) :

(قال أنه سيذهب ... وانه سيعود بعد سنة...) فإن ما هو محكي يرد في صيغة المستقبل من خلال دخول أداة الاستقبال (السين)، ووجود قرينة لفظية في السياق أيضاً هي (بعد سنة).

حيث أن الجملة المحكية في عمومها هي قول من الماضي، تتوافر ضمنيّاً على الدلالة المستقبلية التي كان المتحدث الأول يقصدها في أصل الكلام، حين وَرَدَ في الحوار المباشر قبل أنْ يتحول بالنقل المعنوي إلى حوار غير مباشر. غير أن هذا (المستقبل) يظل مرهوناً بصيغة الجملة المنقضية زمنياً، من حيث وقت الإنشاء والقول. فهو (مستقبل) قد انتهت وظيفته أو خفتت. لأنّ من الممكن أن يكون قد تحقق هذا (المستقبل) في سياق ماضٍ أو حاضر. وإن الكلام المحكي الآن(= في زمن النص) قد مرٌّ عليه أكثر من سنة ، وهو أحد القرائن الزمنية للإشارة إلى المستقبل. وربّما يكون غير متحقق أيضاً.

من خلال تلك الأمثلة، تظهر قابلية الحوار المباشر بوصفه خطاباً على التحويل إلى خطاب غير مباشر بيد إنه «إذا كان الخطاب غير المباشر مشتقاً من الخطاب المباشر عن طريق التحويل، فإن هذا الأخير الذي يتم الحصول عليه لن يقودنا إلاّ إلى قراءة ما يتم تصوّره مباشرة. أما قراءة ما يتم تحويله فإن عليه أن يكون ممتلكاً لبنية عميقة مخالفة، وممتلكاً بالتالي لاشتقاق مخالف أيضاً.»[١٨]

أخلصُ من تناول مختلف الصيغ الزمنية الممكن ورودها في الجمل المحكية في سياق الحوار غير المباشر، إلى عرض نماذج منتقاة، لها مثيلاتٌ غيرها في حوار عدد آخر من القصص العراقية القصيرة. غير انني أسعى إلى التنويه بقدرة هذا النمط الكتابي للحوار السردي على تأدية تفاعل بنائي يخدم الخطاب القصصي ، إذ يستطيع التحرك على مساحات مختلفة من الصيغ الفعلية وقرائنها بما يعزز النصوص ويثيرها من خلال المرور على المحطات المهمة التي يعتقد الكاتب أن من الضروري التلميح إلى وجود أحداثها عبر تلخيص الموقف والقول معاً، ودفع الحدث إلى نقطة التأزّم في القصة،

لتكون النقاط المهمة فقط تحت الإضاءة التي يسلطها القاص للكشف رؤيةً وبناءً وخطاباً في عمله القصصي.

ثالثاً: حركة صيغة الزمن في الحوار الداخلي (الزمن النفسي)

تكتسب أية صيغة فعلية لتحديد الزمن المقترن بحدث في الحوار الداخلي سماتها من طبيعة الحوار الداخلي التي تشترك في تكوينها عوامل التداعيات النفسية والصور الذهنية والانفعالات المتشابكة في داخل النفس البشرية. مرتبطةً بلحظات معينة يعمل القاص على اقتناصها ووضعها في إطار خطابه القصصي بتوظيف فني على وفق نمط خاص من أنماط الحوار الداخلي.

لعلّ أولى سمات تلك الطبيعة، الحركة والانتقال المفاجيء من زمن إلى آخر في سعي متواصل لتحديد زمن آخر يرتبط بالتحولات المفاجئة في أخيلة الذات وهواجسها واعتمالات الذاكرة فيها . إذ يمكن وصف الزمن في الحوار الداخلي بأنه عمودي وليس أفقياً، أي يتركز في نقطة محددة لامّة هي النفس البشرية في صيغة زمن نفسي. في حين يكون الزمن منتشراً عرضياً في شكله التاريخي، السببي، المتسلسل.

يسعى الحوار الداخلي إلى الحفاظ على ادامة الحاضر المستمر، الذي هو نقطة استقطاب الماضي ونقطة اشعاع إلى المستقبل في آن واحد. لذلك نراه لا يعرف الثبات أبداً. في هذا المجال نلحظ تشابهاً كبيراً بين وسيلة تنفيذ الحوار الداخلي والمونتاج السينمائي بوصفه وسيلة تكوين النظام السينمائي وإعداده في إنتاج الفيلم، من حيث تقطيع اللقطات وإحداث التداخل والتقديم والتأخير فيما بينها. فالسينما تقدم الحدث عبر أبعاده الزمنية المختلفة ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، لكن في إطار الحاضر. إذ ليس لها امكانية مسك الزمن الماضي إلاّ عبر المؤثرات الصوتية والضوئية والتكوينية في اللقطات للإيحاء بالماضي وكذلك تكون حال السينما مع زمن المستقبل.

تتوافق هذه السمة مع طبيعة الذهن الذي يومض بإشارات وصور وتكوينات من الماضي لتظهر في اللحظة الأخيرة دائماً. يكون من الصعب الإمساك بها أو تثبيت

حركتها، لأنها تغيب سريعاً بفعل تأثير **اللحظة الحاضرة** التي تليها. وهكذا يكون الذهن مصدر اشعاع أو بث اللحظات المستمرة المتوالدة، التي تكوّن الزمن الذي يعيش الذهن فيه. إن هذا الزمن وليد التداخلات الزمنية الضمنية في أعماقه، على الرغم من عدم ظهورها. فضلاً عن أن المونتاج السينمائي يعمل بآلية حركات اللقطات من حيث أنواعها المختلفة، القريبة والبعيدة والكبيرة والمتوسطة والشاملة والبطيئة والسريعة ومن أعلى ومن أسفل. وهذه آلية اشتغال ذات نشاط حركي سريع ومتداخل يشبه عمل الطبيعة الذهنية التي لا تستقر على مشهد أو لقطة أو صورة أو لحظة زمنية واحدة. فالذهن مولِّد مستمر لنشاط بصري وعقلي من الصعب حصره أو إيقاف التتابع الصوري فيه. وهذه هي حقيقة التداعي الحر الذي تتداخل فيه الأصوات من الداخل والخارج دون ضابط أو منظم.

غير أنه ينبغي التنبيه في هذا الموضع على أن اللقطات الصورية المتوالدة التي يبثها الذهن ليست ذات تنظيم أو تخطيط مسبق، كما يحصل في السينما، حين يعمل المخرج من أجل إخضاع المونتاج الفيلمي إلى اعتبارات التسلسل في الأحداث والزمن والمكان والشخصيات، فيكون التقديم والتأخير في هذه العناصر محسوباً ومعداً له. في حين لا يستطيع القاص في الحوار الداخلي أن يقيس الزمن قياساً آلياً، لأن الزمن يختلف من شخص إلى آخر. ولا يخضع إلى معيارية خارجية أبداً، وتلك أبرز خصائص الزمن النفسي.

يخطيء مَنْ يعتقد أن الزمن النفسي هو نتيجة أزمة اللحظة الحاضرة التي يمر بها ذهن الإنسان. ذلك أن في هذه اللحظة الحاضرة تمويهاً وتغريراً « إذ يذوب فيها ما سبق أنْ حدث بـ (ما لم يحدث بعد) ولذا فإن الالتفات إلى الماضي ثم توقع المستقبل يكونان جوهر الشعور في أي وقت معين، وبتعبير آخر فإن علاقة الشعور بالزمن ليست هي مجرد العلاقة البسيطة بين الحوادث والزمن بل هي مستقلة عن التسلسل الزمني بطريقة لا تكون فيه الحوادث كذلك»[١٩]. ويجسد هذا الأمر لها معنى كون زمن تيار الوعي والحوار الداخلي زمناً خاصاً.

يؤدي تفاعل ضمائر الخطاب والغيبة والتكلم فيما بينها دوراً مساعداً في تحقيق حركة التفاعل ما بين الصيغ الزمنية المختلفة للأفعال. فضلاً عن موقع (الفاعل) المتأرجح أحياناً بين معلومية ومجهولية وبين ما يؤكده ذلك الوضع من تحديد للزمن أو تغييب له. في حوار تيار وعي لقصة (أوراق ضالة لرحلة قصيرة) لموسى كريدي، تتعاقب الصيغ الفعلية وتختلط الضمائر في تداعٍ مستمرٍ يكشف عن إحساس قوي بنشاط الذهن في تكريس صور وأخيلة وذكريات متلاحقة حدّ الاختلاط .وفي المقطع المختار من ذلك الحوار الداخلي نجد ما يؤكد عمل القاص على تأسيس زمنية خاصة للحوار الداخلي تختلف عمّا هو سائد:

«لِمَ ترك منذ فترة طويلة؟ أكاد أختنق في قاعة أطفئت أنوارها للتو. ولكن . ما الذي يشغلك حقاً؟ متأثرون بالصحافة. أكاد أصاب بحمى فما الذي يشغلني حقاً؟ لا أدري. ألم تجد ابنة الحلال. كيف تقضي أمسياتك في بغداد ؟ يكاد رأسي يهرب مني. أحس ورماً ما زال ينمو في حنجرتي. فقدت حاسة النطق. هل سافرت؟ حسناً . كيف هي تجربتك في السفر.. هل.. انهم لِمَ يلاحظوا اضطراب وجهي، وجفاف حلقي! اتركوني .. لم نقرأ لك منذ مدة لم لا تكتب. وأرى من قريب مدينتي تمنح وجهها للحصى والغبار وأشواك الصبير أرى القمر فوق قبابها الزرق شاحباً. »[٢٠]

لا يمكن للزمن هنا أنْ يكون خطياً، متسلسلاً، تاريخياً. فهو زمن غير مستقل تحيل الصيغ الزمنية وقرائنها المستعملة إلى ذلك القلق الذي يظهر التشويق الناتج عن تدافع الصور والمشاعر والتصورات في مجرى الشعور المتدفق. إذ لا يكاد يرتبط **بضمير المتكلم** حتى يغادره إلى **ضمير المخاطب** الذي يتصل **بضمير الغائب**. ويعبر هذا التنويع في الضمائر عن مكنونات الحالة الشعورية المتدفقة للشخصية ووصف مراحلها **(يشغلك- يشغلني- لم يلاحظوا..)**.

إنّ ما يعمق حالة التأرجح والقلق التي تنتاب ذهن الشخصية هو تكريس أفعال المقاربة التي توحي بالشك أكثر من إيحائها باليقين والقطع:

(أكاد أختنق) (أكاد أصاب ثانية) (يكاد رأسي يهرب).

إذ يدل الزمن في هذه صيغ على الحال المقارب للوقوع. حيث الحدث يقترب من الحصول لكنه لم يحصل في الماضي أو في الحال. انما ثمة تحول نحو إشارة مستقبلية ضمنية محتملة لا سيما في صيغة (يكاد+الفعل= يكاد يهرب) ذلك أن «صيغة "يفعل" أو المضارع تنطوي على دلالة التجدد بوصفها فعلاً. وعلى دلالة عدم القطع أو عدم التمام ومن دلالات هذه الصيغة التردد والاستحضار والاستمرار.»(٢١). وتتخلل في ذلك القلق لحظات يقينيّة تمرّ عبر أسئلة متلاحقة، يبرز فيها التوكيد بـ (حقّاً) الذي يؤدي إلى **وظيفة انتباهية** وهي صيغة من صيغ المفعول المطلق تتكرر مرتين عقب صيغة ضمير مخاطبة مرة و«ضمير المتكلم مرة» أخرى:

(ما الذي يشغلك حقاً؟) (فما الذي يشغلني حقاً؟) وتفصل بينهما جملة اسمية اعتراضية تشير إلى الغائب في جملة (متأثرون بالصحافة). وتتخذ (**الظروف الزمنية**) وضعاً متنقلاً غير مستقر بين دلالة الماضي البعيد من خلال قرينة (منذ فترة طويلة) ودلالة الحاضر (للتو) وعودة إلى دلالة البعيد في (منذ مدّة).

تظهر قدرة التداعيات الذاتية من خلال انهمار سيل الأسئلة في صيغ مختلفة تتركز ستة منها في صيغة المخاطبة وسؤال واحد في صيغة ضمير المتكلم وسؤال واحد في صيغة المبني للمجهول.

إنَّ الجمل المتتابعة في هذا الحوار الذاتي الداخلي تعيش وضعاً استئنافياً متكرراً بعد قطع مستمر يتبعه استئناف، لتحقيق مواصلة لا تعتمد الثبات على حركة زمنية أو وضعية معينة. حيث كل شيء يرد في السياق لكنه لا يمكث وحيداً أو طويلاً، انما هو مكوث مؤقت واستمرار مؤقت أيضاً، في ظل إيحاء واضح لاستمرارية تداخل الأزمان ودوامها. فحدث الماضي يمتد إلى زمن الحاضر (ما زال ينمو). والزمن الحاضر يحيل إلى الزمن الماضي (وأرى من قريب مدينتي تمنح وجهها للحصى) فالمنح هو حاضر وماضٍ في وقت واحد. أو صيغة الحاضرة الطلبية تحيل إلى دلالة مستقبلية (لا تكتب).

كما تعتمد بنية الخطاب في هذا الحوار الداخلي على الحذف واستباق الجواب وتوقعه في (هل سافرت؟ حسناً. كيف هي تجربتك في السفر؟).

وهي الحالة التي يصطلح عليها باختين (الجدال الداخلي مع الغير) و(استباق ردّ الفعل الغيري)[٢٢] وتمثل إحدى سمات اللغة المونولوجية.

تتجه الصيغ الزمنية الأخرى إلى مستواها البسيط في الدلالة إلى الماضي (فقدت) والأمر (اتركوني) والحاضر(أرى). غير أنها تتأثر بظلال التداخل الزمنية في الصيغ والقرائن لنسيج الخطاب كله.

وجدتُ من الصعب تحديد ثبات صيغة زمنية أو انفصالها عن تتابع السياق. فالزمن يسعى إلى التشكل عبر الأفعال والقرائن التي تكتسب أهميتها من هذا التشكيل المتراكم للأسئلة والصور والظروف والقرائن والأحداث. فهو زمن يتجه إلى الداخل، لا يشغله الحدث الخارجي. حيث كل جملة تشير إلى لحظة تأزم ذاتية تعيشها الشخصية ويحتدم الذهن جراءها. لذلك يتولد الزمن صيغاً وإحالات متنوعة تحقق الديمومة لزمنية خاصة تنسجم مع توهج اللحظات في الذهن وانطفائها ومن ثم معاودتها للتوهج ثانية». هي أقرب إلى الزمن النفسي منها إلى الزمن الخارجي، وإلى الزمن الخاص منها إلى الزمن العام.

كما يمكن وصف الانتقال من مستوى ضمير إلى مستوى ضمير آخر مختلف عنه في سياق عملية الحوار الداخلي بأنه **التفات حواري** إذ يكون الالتفات (Apostrophe) على وفق رؤية باختين هو «الانتقال الفجائي أثناء الكلام إلى مخاطبة شخص أو شيء حاضر أو غائب»[٢٣] فهو استخدام حواري يفيد من الالتفات السردي (Narrative- Apostrophe). بيد أن الحوار الداخلي يبقى ذا صلة حميمة بضمير المتكلم الذي يجعل الحوار مع الذات اداءً حاسماً في تقليص مجال الراوي[٢٤].

المبحث الثاني: وظائف التركيب اللغوي في بنية الحوار

يقدم الحوار المباشر صورة تجسيدية واضحة لعملية انتقال الرسالة من المرسل إلى المتلقي، عبر سياقها الاجرائي. ويتضح من عملية الاتصال بين المتكلم والمخاطب عدد من الوظائف المتميزة التي تضع الحدث الكلامي في سياق الدلالة والتأثير والمواصلة بين طرفي الحوار أو أطرافه. وقد حدّد ياكبسون ست وظائف، تمثل مظاهر أساسية في اللغة، «ولكي نقدم فكرة عن هذه الوظائف، من الضروري تقديم صورة مختصرة عن العوامل المكونة لكل سيرورة لسانية ولكل فعل تواصلي لفظي. إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة فانها تقتضي باديْ ذي بدء، سياقاً تحيل عليه.. قابلاً لئن يدركه المرسل إليه. وهو إمّا أنْ يكون لفظياً أو قابلاً لئن يكون كذلك. وتقتضي الرسالة بعد ذلك سنناً مشتركاً، كلياً أو جزئياً بين المرسل والمرسل إليه أو بعبارة أخرى بين المسنن ومفكك سنن الرسالة. وتقتضي الرسالة أخيراً اتصالاً أي قناة فيزيقية وربطاً نفسياً بين المرسل والمرسل إليه، اتصالاً يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه.»[٢٥]. ولابد أن ترتبط وظيفة واحدة مهيمنة بسياق الرسالة الموجهة، وقد تصحبها وظيفة أخرى لكنها تبقى ثانوية أو مساعدة «فطبيعة الرسالة تتقرر من حقيقة أنها تأخذ الميزة الوظيفية لأي من هذه العناصر الستة المعنية التي يصادف أنها هي المهيمنة»[٢٦].

إنَّ الحوار بوصفه تواصلاً لفظياً- كما وردت الاشارة إلى ذلك بصدد تحديد المفهوم والسمات في التمهيد والباب الأول من هذا الكتاب- هو الصورة الانموذج لتحليل الرسالة المتداولة بين المتحاورين بوصفهم مرسلين ومخاطبين. وقد أفدتُ من معطيات اختبارات ياكبسون الوظائفية في تحديد مسارية التركيب والوظائفي لحركة اللغة ودلالتها في سياق التراسل بين الاطراف المتحاورة.

تمثل الوظيفة الانفعالية محوراً مهماً، إذ يجري التركيز في أداء هذه الوظيفة على المرسل، الذي تتحقق عبر انفعالاتهِ ازاء الآخرين استجابة الذات المرسلة بتأثير موقف أو حالة معينين، من خلال التعبير بضمير المتكلم في توجيه الرسالة غالباً.

تعد صيغ التعجب أبرز الأدوات اللغوية لهذه الوظيفة، فضلاً عن التركيب الصوتي في احداث التغيير الدلالي عند نقل الرسالة وتوجهها. وهو الأثر الذي لا يبدو ظاهراً في النص القصصي. في حين يستطيع المخرج والممثل احداث ذلك الأثر في المسرح أو السينما بسبب تلوين الاداء الصوتي.

غير أن العلامة البصرية للتعجب واندماجها بسياق الجملة يؤكد فاعلية وجود التعجب في الجملة، حتى لو لم يستخدم القاص صيغتي التعجب الرئيستين (افعل به) و(ما أفعله) أو احدى ادوات التعجب اللفظية.

تعمل الوظيفة الانفعالية على جعل الكلام بين اطراف الحوار أكثر حميمية وصلةً وجذباً، وأكثر عملاً على توكيد حقائق يتداولها المتحاورون من أجل استمرار الحوار وادامة الانتباه والتجاذب. في هذا الجزء من حوار قصة (الارجوحة) لمحمد خضير:

«قالت حليمة: يا لها من حكايات لطيفة!

قالت جدتها: واخبار ابيك. انتظري فقط كي يأتي في إجازة.

قال الزائر: نعم. يا لها من أخبار.. أخبار عجيبة يا حليمة.»[٢٧].

يرد التعجب مرتين، وتظهر العلامة البصرية (!) بعد جملة كلام حليمة: يا لها من حكايات لطيفة!، في حين ترد صيغة التعجب الثانية في (يا لها من أخبار.. أخبار عجيبة يا حليمة) خالية من علامة التعجب البصرية (!). لعل القاص عمد إلى ذلك بسبب من أن جملة التعجب الانفعالية للطفلة حليمة لا تستطيع أن تؤدي دورها الوظيفي الانفعالي من خلال صيغة التعجب (يا لها من) إلا بتوكيد ذلك بعلامة بصرية. في حين أن ورود جملة (اخبار عجيبة) عقب الصيغة التعجبية (يا لها من أخبار..) في كلام الزائر يجعل وجود علامة بصرية أمراً زائداً لا أهمية له.

قد ترد صيغة فعلية تعجبية صريحة تؤكد وظيفة الانفعال في ترتيب كلام المتحدث، كما في قصة (الخبز) لسالم العزاوي ضمن المقطع الآتي حيث تأتي صيغة (ما أفعل..)

«لكن جريمتها الكبرى، كانت تلبط في بطنها والفضيحة تنمو بإصرار.... وحين أسرّت صديقتها الحميمة منذ اسبوع بسرها الرهيب ألفته امسى همساً وتلميحاً.

- ما أشنع ما فعلته..... مستهترة..؟!

- عليك أن تعترفي بما جنته من لذة.»[٢٨]

وفي القصة نفسها تتضح الوظيفة الانفعالية من خلال تعجب سياقي مؤكد بعلامة «!» البصرية، ويعبر عنه المقطع الأتي من الحوار:

«ما العمل؟ لم أعد عذراء..

- سأتزوجك.

- أنت؟!.. متى!! متى..!!

- عندما أتوظف..

- ما زلت في المدرسة الثانوية..!!

- نحن متحابان..

صاحت بلوعة لم تقو على كبتها.

- لكنني حامل..!!»[٢٩]

إنّ التعجب هنا يخرج إلى معنى إنكاري، ويرفع من درجته السياق الدلالي للموقف العام للمتحاورين، وهما يتحاوران في أزمة لا يستطيعان الخروج منها بحل. لذلك تكون (الضحية) في موقف انكار وتعجب وذهول بسبب ما يقوله مرتكب الجريمة.وفي جملة لاحقة ترد في حوار الضحية مع أمها، يتلون التعجب بالتساؤل: «قالت الأم وعيناها الطيبتان تحوطانها بنظرة لم تفهمها: ما هذا يا بنت..؟!

تلعثمت كأنّما ضبطت متلبسة بجرمها..»[٣٠]، وكذلك حين قالت الأم لها في تتمة حوارها: أأنت مريضة..؟!

يضع القاص العلامتين البصريتين للاستفهام والتعجب معاً (؟!) لتوكيد دلالة التحامهما في السياق وتوجههما لأداء وظيفة انفعالية واحدة تخدم لحظة الموقف.

فالسياق هو عنصر التوجيه والقيادة الأساس في جعل التعجب يؤدي فاعليته، وهو يعوض الأداء الصوتي للممثل على المسرح. ويخرج التعجب إلى حالات انفعالية احياناً، كما في قصة (افتراضات ناقصة وعادية في مدينة سائفة) فتظهر علامة التعجب البصرية في عقب سياق يفهم منه ذلك التعجب الممزوج بالخوف:

«- وماذا تريدون؟

- سندفنك.

- لكنني لم أفعل ما يستحق هذا!

- قاتلوا دفاعاً ولم تقاتل.»[٣١]

كذلك، نجد الحالة الانفعالية في قصة (حدث في عام الفيل) لمحمود جنداري، حين ترتبط علامة التعجب بالأداة (لكن) التي تستدرك في معنى إنكاري. وتكون الصدمة الانفعالية على أشدها في الحوار الآتي:

«قال: لكن هذا الرجل متدين ورع!

- لقد راودني هذا المتدين.»[٣٢]

بَيْدَ أنّ خللاً يحدث في استخدام علامة التعجب البصرية، حين توضع العلامة في نهاية جملة لا يساعدها السياق على النهوض بتوجيه الرسالة على نحو التعجب أو ما يرتبط به. فالسياق في حوار قصة (طيور السماء) لفهد الأسدي يوحي بالنداء العادي ضمن نظام المناداة في بيئة عشائرية. لا يحتمل تعجباً يبديه المنادي أو المنادى عليه في ذلك الموقف. كما في المقطعين الآتيين:

«- حلب! صب القهوة.

- حاضر. محفوظ!

- حلب! هات العشاء.

- حاضر. محفوظ!..»[٣٣]

«- حلب! تعال اعصر يديّ.

- .. حاضر.. يا عمّة!

- حلب! ورجليّ.

- حاضر،.... عمّة!

- حلب!..»[٣٤]

قد يتم اعتماد التركيز على المرسل إليه من خلال صيغتي الأمر والنداء. إذ يتوجه بهما المرسل إليه في صيغة تخاطبية يسعى من خلالها إلى احداث **(وظيفة افهامية)** في ادامة الصلة اللغوية. «وتختلف جمل الأمر عن الجمل الخبرية في نقطة أساسية: فالجمل الخبرية يمكنها أن تخضع لاختبار الصدق ولا يمكن لجمل الأمر أن تخضع لذلك»[٣٥]. أي حين يقول شخص في قصة (قاتلوا) فإن هذه الصيغة لا يمكنها اثارة السؤال الآتي: (أهو صادق أم غير صادق؟). بيد أن السؤال ممكن الورود إذا كانت الصيغة (قاتلنا) و(سنقاتل). فضلاً عن أن الجمل الأمرية لا يمكنها أن تتحول إلى استفهامية. على حين يكون بمقدور الجمل الخبرية التحول إلى الصيغة الاستفهامية.

تشيع هذه الوظيفة في حوار الكتابة القصصية. إذ يتحقق بوجودها مزيد من الترابط في الاتصال اللفظي بين المتحدثين. لا سيما في مجال شد المتحدَّث إليه إلى الرسالة والمرسل معاً. وفي القصة العراقية القصيرة ظهور واسع لهذه الوظيفة، سواء في حوارها الفصيح أو حوارها المكتوب العامية. اقتطع هنا جملاً تشير إلى ذلك. ففي قصة (ابراهيم العربي) لجمعة اللامي تأتي الصيغة الأمرية في سياق ندائي، تخاطبي، جماعي:

«اسمعوا، سأنحت تمثالاً بنقوش ونياشين جنرال. نعم. وادع هرة بيضاء أو مرقطة، لا فرق، تطلُّ من كمّه على جمهور كبير أغلبه من الفلاحين..

- هذا فن ثوري.. »[٣٦]

تأتي الصيغة الافهامية في سياق حديث الشخصيات التي تحاكي في لغتها كلام الناس في الحياة. فهي تستمد منه قابليتها على ابقاء روح الاتصال المستمر في شكل شديد التماثل مع ما يحدث في الواقع. نلحظ ذلك في قصة (بيت في ضاحية المدينة) لخضيّر عبد الأمير:

«أستاذ لماذا بيتك بدون درج.

تطلّع حسين الهنداوي وكأنه يكتشف ذلك لأول مرة ثم ضحك وقال: وبدون ستارة سطح.

ثم أشار بيده وقال: انظر. »[٣٧]

وفي قصة «الكلمات» لموفق خضر:

«قال: اجلس.. اقترب مني أكثر.. اقرب.. »[٣٨]

وكذلك في قصة (الشجرة) لأمجد توفيق، إذ يؤدي النداء هنا وظيفة طلبية:

«توقف الرجل عن الحديث ثم هتف:

- يا شاكر.. الاستاذ يريد أن يسمع القصة»[٣٩]

وترد الصيغة الأمرية في حوار قصة (الشجرة) لسالم العزاوي في إطار دلالة إشارية تعجبية إلى شيء معين يتوجه إليه المتحاورون في القصة:

«يضيفان على المكان مزيداً من الهدوء والعتمة، وهمست بانبهار:

- انظر.. انهم يمشون بلا حرج، بلا خوف..! »[٤٠]

وتجيء الوظيفة الإفهامية في الحوار العامي، كما في قصة (العربة والأطفال ومجيد رمانة) لموفق خضر:

«- اسمع.. تروح ويايه.

ورفَعَ الطفل عينيه.

- تروح ويايه..

- لا..»[٤١]

بيدَ أن المرسل يبقى قَلقاً على الرسالة التي يرسلها، لذلك يكون مضطراً إلى اللجوء دائماً إلى صيغة للتأكد من صحة عمل دورة الكلام بين المتحاورين، وذلك عبر «اثارة انتباه المخاطب أو التأكد من أن انتباهه لم يرتخ.»[٤٢] مؤدياً (وظيفة انتباهية) ترتبط وثيقاً بوظيفة ملحقة بها هي وظيفة الميتا لسانية أو «الماوراء لغوية»[٤٣] التي يعمل المرسل من خلالها على التأكد من أن الشفرة نفسها تستعمل من كلا الجانبين (المرسل والمرسل إليه).

يعدّ هذا الاسلوب في التحاور احدى أبرز سمات الحوار في القصة ذات المنحى الواقعي ذلك أنها تعتمد على التراكيب اللسانية المتداولة في سياق تراكيب احاديث الناس في الحياة الحقيقية، منها الصيغ الآتية «هل تفهم؟ ها؟ هل ترى، أليس كذلك،؟ واضح؟ ألا تسمعني؟ وغيرها..»

أورد في اختصار نماذج مختلفة استخدمها الحوار القصصي العراقي:

«- أعرف أنك تعمل على خط البصرة.. أليس كذلك؟»[٤٤]

«- أتدري..! كنت خائفة منك..»[٤٥]

«- أنت وافقت على انضمامه! ألا تذكر! أنت ولي أمره وليس أنا»[٤٦]

«وهنا سأل السائس:

- المحل هنا.. موتمام.؟

- أي محل...؟

- وين راح تفتح موهنا؟»[٤٧]

«انحنيت على ولدي وهتفت هامساً: ألا تسمعني يا ولدي؟

فتح عينيه بصعوبة......: ألا تسمعني يا عزيز؟.»[١٤٨]

«ماذا عنه؟

- ألا ترين.. إنه يمر بلحظات حرجة.»[٤٩]

«- ها.. ألم تسمعه؟

- انتظر. ربّما بعد قليل»[٥٠]

تفيد الوظيفة الانتباهية شدّ أطراف الحديث، وتحقيق انسابية الكلام ولحمته، فضلاً عن المساعدة الحقيقية في نقل الكلام من ألفاظ مجرّدة تنطقها الشخصيات في فراغ إلى تحقيق مسألة الاستشعار بوجود حياة ذات حركية معينة بين الشخصيات على أرض واقع حي في داخل النص. لأنَّ الحوار (كما جرى تناول تأسيسات مفاهيمه واستخداماته في الباب الأول من هذا الكتاب) هو كلام منتمٍ إلى فعل وحركة للشخصيات في فضاء محدد، يقوم على التفاعل والاستجابة المتبادلة من خلال انفعال معين.

وتوافر لي رصد قلّة استخدام هذا الاسلوب في الصياغة اللغوية للحوار في القصة العراقية. مثلما لم تجد الوظيفة الشعرية ذات الشكل الجمالي التي تحدث المغايرة والانزياح في تكوين لغة تخترق اللغة العادية، مجالها الواسع للتجلّي في لغة الحوار في القصة العراقية القصيرة، إلاّ من خلال مداخل قليلة. ذلك أن كلمة **الشعرية** تحيل أولاً إلى «علم موضوعه الشعر»[٥١]، وليس الشعر هنا بالمعنى المتعارف عليه من خلال الارتباط بفن نوع خاص له وزن وقافية. إنما يأتي في سياق كون الشعرية علم الاسلوب الشعري، الممتلك لانزياحاته الخاصة به. إذ إنه يكفي أن حذف الانزياح أو نقلصه في أية صيغة شعرية لينتفي الشعر»[٥٢] فالانزياح يحدث ليحرك التركيب اللغوي من تكوينه على وفق القانون الطبيعي للغة إلى جهة قانون معاكس يعتمد التوكيد الدلالي بديلاً عن التنظيم النحوي.

شاع في تركيب الحوار مستوى رئيس في التركيب التحويلي، يتمثل في تقديم الاسم على الفعل أو الضمير على الفعل. وهو تركيب يقترب من التركيب اللغوي لصياغة الأحاديث بين الناس في الحياة الحقيقية. حيث غالباً ما تكون الجمل اسميةً.

«هي حقائق حدثت لحظات»(٥٣)

«بل هي مبادئ تفرض نفسها علي»(٥٤)

«وأعلن:

- محرك السيارة لا يشتغل.

واقترح احدهم: لندفعها.»(٥٥)

إذا جاء تقديم الاسم (محرك) مبرراً بفعل أهمية محرك السيارة لتواصل سيرها بالمسافرين في منطقة نائية خالية. فالتقديم مسوّغ بالموقف الذي يتعرض له المتحاورون.

وقد يكون تقديم الاسم استجابة نفسيه انفعالية، كما في:

«- سأضع خدي على دكة القدس.

- الدم سيملأ عينيك»(٥٦)

فالاسم (الدم) هنا أهم من الفعل وملحقاته، ذلك إنه مركز الجملة من حيث قدرته على شد الانتباه وتركيز فكرة القتال الضاري حدّ الاستشهاد في سبيل القدس. ولا يكون لهذه الجملة الدلالة السياقية التأثيرية نفسها، لو كانت مرتبة على وفق قانونها الطبيعي:

(سيملأ الدم عينيك).

فضلاً عن إنَّ الجملة الأولى «سأضع خدي على دكة القدس» تتوافر على تكوين شعري يستمد طاقته التعبيرية من الكناية التي يعبر عنها.

إن الذي يخلص اليه البحث هنا هو عدم تأدية الحوار القصصي العراقي لأية وظيفة شعرية على وفق مفهوم صنع المغايرة في تشكيل الصورة البيانية والاستخدام الدلالي الذي يؤديه الشعر عادةً. وبقيت المغايرة على مستوى خرق تسلسل بناء القانون الطبيعي للغة، وهو أمر في أصل وجوده يسعى إلى أداء وظيفة تركيز الانتباه وتحقيق التوكيد والتخصيص أكثر من سعيه إلى وظيفة شعرية.

الهوامش:

(١) د. سيزا أحمد قاسم/ بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ٢٧ .

(٢) د. بدري عثمان/ بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٦، ١٥٥ .

(٣) د. عبد السلام المسدي (اللسانيات بين لغة الخطاب وخطاب الأدب) مجلة (الأقلام)، بغداد، العدد (٩) ايلول ١٩٨٣، ٦٤ .

(٤) علم اللغة العام/ ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد ١٩٨٥، ٣٢ .

(٥) تمام حسان/ اللغة العربية مبناها ومعناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٣، ٣٢ .

(٦) المملكة السوداء، ١٤٥ .

(٧) الاعتراف بالقصة القصيرة، ٥٣ .

(٨) د. علي جابر المنصوري/ الدلالة الزمنية في الجملة العربية، مطبعة الجامعة، بغداد، ١٩٨٤، ٦١ .

(٩) د. علي جابر المنصوري، الدلالة الزمنية في الجملة العربية، ٦٠ .

(١٠) نقلاً عن تودوروف/ شعرية النثر (ترجمة أحمد المديني) مجلة (الثقافة الأجنبية)، بغداد، العدد (١) السنة (٢) ربيع ١٩٨٢، ٥٥ .

(١١) المرجع نفسه، ٥٦ .

(١٢) نهار متألق، ١٦-١٧ .

(١٣) موت المغني الذي ذكّرنا برائحة البنفسج، ٣٢ .

(١٤) المملكة السوداء، ٣٥ .

(١٥) اغنية الاشجار، ٥٩ .

(١٦) المملكة السوداء، ٤٧ .

(١٧) د. علي جابر المنصوري/ الدلالة الزمنية في الجملة العربية، ١٠٤ .

(١٨) آن يانفليد/ الاسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر (ترجمة بشير القمري) مجلة (آفاق) المغربية، العدد ٨-٩، ١٢٩٨٨، ٩٧ .

(١٩) دافيد ديتشز/ النقد: أسس النقد الأدبي (تأليف مشترك)، ٢/٢٣٥ .

(٢٠) غرف نصف مضاءة، ٧٤ .

(٢١) د. مالك المطلبي/ الصيغ الزمنية في اللغة لعربية، الموسوعة الصغيرة (٢١٧)، بغداد، ١٩٨٦، ٧٠ .

(٢٢) قضايا الفن الابداعي عن دوستوفسكي - مرجع سابق، ٣٣٢ .

(٢٣) تودوروف/ المبدأ الحواري- دراسة في فكر ميخائيل باختين، ١٤٦ .

(٢٤) ميشال بيتور (استعمال الضمائر في الرواية) ترجمة سعد قاسم الأسدي، مجلة (الثقافة الأجنبية) بغداد، السنة (٩) العدد (١) ١٩٨٩، ٥٧ .

(٢٥) ياكبسون، قضايا الشعرية (ترجمة محمد الولي ومبارك حنون) دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٨، ٢٧ .

(٢٦) ترنس هوكز/ البنيويّة وعلم الإشارة (ترجمة مجيد الماشطة) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ٧٦ .

(٢٧) المملكة السوداء، ١٥٤ .

(٢٨) و(٢٩) و(٣٠) الأمطار، ٤٣، ٤١، ٤٢ .

(٣١) الهجرات، ٨٤ .

(٣٢) الحصار، ٨ .

(٣٣) و(٣٤) طيور السماء، ١٤-١٥ .

(٣٥) ياكبسون/ قضايا الشعرية. ٢٩ .

(٣٦) مَنْ قتل حكمت الشامي، ٤٢ .

(٣٧) الفرارة، ٩٣ .

(٣٨) اغنية الأشجار، ٣٨ .

(٣٩) الجبل الأبيض، ٥١ .

(٤٠) الأمطار، ١١٧ .

(٤١) التِ ما في يدك، مطبعة الغري، النجف ١٩٧٠، ١٣٦ .

(٤٢) ياكبسون/ قضايا الشعرية، ٣٠ .

(٤٣) ترنس هوكز/ البنيوية وعلم الاشارة، ٧٩ .

(٤٤) غرف نصف مضاءة، ,٢٤٥ انظر كذلك: الأمطار، /٢٥ . الجبل الأبيض، ٣٥ .

(٤٥) الإمطار، ٧١ .

(٤٦) ابتسامات للناس والريح، ٤٣ .

(٤٧) غرف نصف مضاءة، ٢٩٠ (حيث هنا الاستخدام عامّي).

(٤٨) أغنية الأشجار، ٣٩ .

(٤٩) الأمطار، ٨٤ .

(٥٠) زعيم الطائي/ الشرفة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٩، ١٠٢ .

(٥١) جان كوهين/ بنية اللغة لشعرية (ترجمة محمد الولي ومحد العمري) دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ٩ .

(٥٢) المرجع نفسه، ١٢٩ .

(٥٣) سالم العزاوي، رياح المدن الزجاجية، مطبعة الجمهور، الموصل١٩٧١، ٤٨ .

(٥٤) المصدر نفسه، ٧٢ .

(٥٥) خالد حبيب الراوي/ العيون، وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٧، ٥ .

(٥٦) الهجرات، ١٧ .

الفصل الثاني
علاقات الوعي

لغة الحوار ووعي الشخصية

تعبر لغة المتكلمين في الحوار عن مستويات وعيهم المختلفة، التي ترتبط بتكوينهم الثقافي والاجتماعي والأثر البيئي والطبقي والعُمري. ذلك أن اللغة المنطوقة هي ملفوظات تصورُ حركة الوعي في رأس الشخصية، فتتحول على حسب ثنائية دوسيسر إلى كلام منطبع بسمات المتكلم الفردية المرتبطة بعوامل ثقافته وبيئته وعمره ونشأته وتجربته.

تأتي الشخصيات القصصية المتحاورة في النص متنوعة معرفياً ولغوياً واجتماعياً على نحو شبيه بتنوع أنماطها واتجاهاتها في الحياة. غير أنها تخضع لانتقائية عالية من المؤلف في تجسيد أدوارها واختيار مفرداتها وكثافتها بما يتفق مع المساحة النصية الخاصة بالنوع الأدبي واشتراطاته الفنية.

تشترك مواقف الشخصية من خلال حدث القصة للتأثير في توجيه المعنى اللغوي للكلام أإى جانب السياق اللغوي Verbal Context الذي يحدد معاني المفردات. ذلك أن هناك « قرينة أخرى هي الموقف أو المناسبة التي يقال فيها الكلام، والتي أطلق عليها اللغويون العرب عبارة المقام، فقالوا: لكل مقام مقال. وعناصر هذا المقام عديدة أولها المتكلم نفسه »(٥٧) من حيث جنسه وعمره وفرديته وجماعيته ومكانه الاجتماعي. وسأعمد إلى الإفادة من هذه العناصر في تحليل حوار الشخصيات.

حوار المثقف

يرى أحد الباحثين أن المثقف هو إنسان علم ومعرفة وموقف حضاري عام، قادر على استخدام أدواته المعرفية في العمل الذهني، وأن من أبرز سمات المثقفين بوصفهم يشكلون وجوداً ملحوظاً في داخل المجتمعات الإنسانية التعبير عن النزعة الفردية في إطار من الرومانسية لا سيما عند الفنانين، والنزعة العلمية المنهجية، وسمة التمرد والثورة، وسمة الشعبية من حيث أن المثقف شخصية تنزع باستمرار إلى تقديم حكمتها وذكائها إلى الشعب(٥٨).

أجدُ أن من المناسب الإشارة إلى الاتجاه الفني المذهبي للقصص التي سأتناولها بالتحليل، بين رمزية أو رومانسية أو واقعية. مع ملاحظة التداخل بين هذه المذاهب في طرائق كتابة القصة القصيرة. وسترد إشارة ذلك في مكانها من المبحث.

وأفيدُ من هذا الرأي في تحديد هوية المثقف، من خلال حوار الشخصية المثقفة المتاح في القصة العراقية القصيرة. إذ يقود تحليل هذا الحوار إلى ثلاثة محاور، تستقل في كل منها سمات معينة لحركة تلك الشخصية المثقفة ونمطها في القصة وهي:

المحور الأول: يدور هذا المحور على شخصية مثقفة لها نزعتها الفردية الواضحة، المرتبطة بفهم خاص للتحرر والوعي الاجتماعي والفكري، في إطار من رومانسية معينة ترتبط بفهم طبقي أو اجتماعي. وتتسم هذه الشخصية المثقفة بأنها تنتمي إلى الطبقة الشعبية الساعية نحو الانقلاب على الذات وتحقيق التغيير.

في قصة (خريف امرأة برجوازية) لجليل القيسي يصطحب كاتب مسرحي معه فتاة إلى إحدى مسرحياته الحديثة. ويخبرنا الراوي أنها ليست كبنات طبقتها البرجوازيات «كانت تملك فرحاً صافياً وتعبيراً حياً في وجهها مع قليل من الكبرياء وأحياناً شيء من العنجهية.»(٥٩) و«بمرور الأيام وجدت فيها استعداداً لتشذيب الكثير من أهوائها العارمة ونزواتها البرجوازية العابثة، وتلهفاً غريباً في الاجتهاد لإثراء داخلها.»(٦٠) و «في أقل من سنة تمردت هذه البرجوازية أخيراً على تربيتها وأهلها بشقة مكينة توقع

القشعريرة في القلب.. وأمات الزمن الساحر ورفقتها لي وقراءاتها الكثيرة ومعارفها الجدد جميع حماساتها الطبقية المحنطة.»[٦١]

ينعقد بين مؤلف المسرحية والفتاة حوار عن الجو الربيعي لتلك الليلة، وشخصيات المسرحية وأفكارها، يكشف عن مفردات تتناقض مع رؤية الراوي (هنا = الشخصية الرئيسة) في انه استطاع في خلال سنة سلخ هذه الفتاة البرجوازية عن انتمائها الطبقي. لم يخبرنا الحوار عن كيفية تحولها إلى واقع جديد (انقلابي) يشبه واقع المؤلف المسرحي، إذ اضطلع السرد بهذا الاخبار.

بيد أن هناك إشارات عدّة في لغة الفتاة المثقفة مع المؤلف المسرحي توحي بقوة انتمائها الطبقي، لغوياً ومن ثم معرفياً. نلحظ ذلك في رومانسيتها الظاهرة التي هي سمة تقترن بالطبقة البرجوازية غالباً.

«قالت بصوت متوهج:

- هذه المنطقة من المدينة تختنق برائحة القدّاح طوال أيام الربيع.

- فعلاً. وبرائحة العشب أيضاً.

- أي ساحر عظيم هذا الربيع..»[٦٢]

ومن ثم، نجد أن الاستشهاد الفكري للفتاة في حديثها يقع على (غوتيه)[٦٣] أحد أعلام المذهب الجمالي، في فترة ظهور البرجوازية الأوروبية، مما يدلل على تجذرها فكرياً في انتمائها الطبقي. حيث تقول عن الطبيعة:

«كل النظريات رماد أمامها. كان غوتيه على صواب... انظر، يبدو إنّ السماء أمطرت في هذه المنطقة زخةً قويةً.»[٦٤]

إنّ الجانب اللغوي هنا يكشف عن جدلية العلاقة الوثيقة بين الفرد المنتج للكلام ووسطه الاجتماعي الذي يحقق صلة انتساب الكلام الفردي إلى جماعة تسهم في تكوينه. وقد وضّح باختين ذلك بقوله أن «القسم اللفظي الكامل الخاص بالوجود الإنساني- الخطاب الخارجي والخطاب الداخلي - لا يمكن أن يشحن لاعتبار الذات

الفردية ومن أجلها ويؤخذ معزولاً تماماً، انه لا ينتسب إلى الفرد بل إلى مجموعته الاجتماعية - محيطه الاجتماعي.»[٦٥] حيثُ تتركز عوامل ثقافية واجتماعية وقيم اقتصادية وطبقية خاصة تنعكس في إنتاجية الفرد لكلامه مهما سعى إلى إظهار التخلي عن انتمائه الطبقي لسبب تاريخي طارئ. فالفتاة في القصة تحلل شخصيات المسرحية في حوارها مع المؤلف على وفق التصورات الراكزة في خزينها المعرفي وخبرتها الحياتية الطبقية -البرجوازية. وذلك بقولها له:

«لم أكن محمومة أبداً.. أتعرف. بطل مسرحيتك ذكرتني(كذا) بقريبة لي.

إلهي، إذن يتشابهون(كذا) في السلوك.

- من؟

- البرجوازيات...»[٦٦]

ويكشف الحوار عن فهم خاطيء لمعنى البرجوازية أصلاً، إذ يعتقد المؤلف المسرحي في القصة، أنَّ البرجوازيين الذين اقترنت بوجودهم نشأة الرومانتيكية مذهب العاطفة والحرية والأحلام والخيال، هم الذين لا يمتلكون حتى القدرة على أن يحلموا ويعيشوا في داخل أحلامهم. كما يرد في المقطع الآتي من الحوار، إذ تقول الفتاة له:

«-والبطلة كانت تحبه بجنون..

- بجنون... لا لا.. كانت تحب الشبق.

- حقاً.

- بدليل، في الفصل الثاني انها بعد أن ارتوت منه بدأت تذلّهُ وتحتقره...

- لماذا؟

- كانت كأي برجوازية قلبها خالٍ من الأحلام الجميلة، من الآلام والأفكار... كانت لا تعرف من الحياة حتى عاطفتها.»[٦٧]

يقع استخدام لفظة (برجوازية) هنا في غير محلها، وتحيل إلى غير دلالتها الحقيقية المتعارف عليها. لقد فهم القاص هذه المفردة فهماً عامياً في أنها نقيض الطبقة

الكادحة والثورية وأقام أفكار شخصياته على أساس منها. أو فهمها على وفق فهم يساري شائع يساوي بين البرجوازية والرأسمالية في سياق الصراع الطبقي.

في المقطع الحواري الختامي للقصة تعزيز لفكرة انسلاخ الفتاة عن وعيها الطبقي، الذي كشفت الأمثلة السابقة عن ضلالة هذه الفكرة وخلطها من خلال النص لغوياً.

نلحظ ذلك في المقطع الختامي الذي يأتي تدعيماً لأفكار القاص لا أفكار الشخصية. فما زالت الفتاة تعتقد أنَّ الانسلاخ الحقيقي لها عن انتمائها الطبقي لم يتم بعد. وتشكك في ذلك فنراها تقول:

«- ولكن صعب جداً في الوقت نفسه...

- ماذا يا مها...

- أن يطرد الإنسان من حياته أفكاراً وأخلاقاً وتربية بالية توغلت في دمه..

- بالتأكيد.

- للمناسبة، هل تعتقد أنا الأخرى وفقت في طرد كل تربيتي وأفكاري من حياتي...

- انك الآن شيء جديد يا مها.»(٦٨)

تنمُّ لغة شخصية المؤلف المسرحي بوصفها شخصية مثقف عن استعداد عالٍ لفرض تسلط رؤية طبقية أخرى. إذ يسعى في حواره مع الفتاة إلى ترسيخ أفكار يبدو من خلالها أنه يقف في منطقة ذكاء أعلى من منطقة تفكير الفتاة. في محاولة خارجية من القاص جليل القيسي لالحاق الدونية بالفتاة والعلوية بالمؤلف المسرحي، الذي لا يقبل تفسيراتها للحب في مسرحيته، ويرفض قناعاتها الشخصية، وذلك حين تقول له عن بطلي المسرحية:

«- كانت تعشقه وتتغزل بعينيه السوداوين وبسمرته وبشعره الفحمي..

كانت تناديه بالغجري..

- لا أبداً.

- كيف؟

- مها، كان الحب عندَ البطلة إرغاماً، وقوعاً، أخذاً مستمراً انه قهر، استغلال، ومجرّد السكر باللحم... باختصار البطلة كانت لا تحب سوى نفسها بل حتى كانت تكره نفسها.»[٦٩]

كذلك ينطبق الأمر على انتاجية المؤلف المسرحي لكلامه في القصة. فهو شديد الإحالة إلى تكوينه الطبقي الشعبي، الكادح الساعي إلى إشاعة أفكار ثورية تكون فصلاً بين طريقتين ومرحلتين، من تلك المفردات والتعابير في لغة حواره مع الفتاة التي تفيد في تحقيق تلك الإحالة: (قهر. استغلال. بهيمة برجوازية. انها مثل طبقتها لم تعد تصلح للحياة. إرغام. وقوع. سقوط.)

تتوائم لغة الحوار مع طبيعة المثقف من حيث جنسه أي بوصفه رجلاً. وهو أمر يرتبط ببنية التفكير الرجولي وسيادته في المجتمع العربي. إذ يمارس الرجل المثقف دوراً تسلطياً في عملية الهيمنة الفكرية والسيادة الاجتماعية تقف معه عوامل الموروث الاجتماعي والفكري وتظهر في محاولته المستمرة لتصحيح مفاهيم المرأة عن الطبيعة والحب والعاطفة وفكرة المسرحية التي شاهداها معاً. فهذا السياق اللغوي ذو صيغة ذكورية في حقيقته الاجتماعية التي تتمثل في «ان الرجل يمثل حضوراً متواصلاً، بوصفه كلاماً مسموعاً وكلاماً يفرز سلطة تحمل صورة الرجل وسطوته. بحيث يصبح الكلام معادلاً للرجل، نتيجة الميراث الذكوري الذي يعتنقه أو يتضمنه. والمرأة تمثل وتكوّن نسياناً بوصفها صمتاً أو ما يشبه الصمت المفروض عليها وتصميتاً يتحكم بها.»[٧٠]

تقدم لغة حوار قصة أخرى لجليل القيسي بعنوان (النحتفل معاً) صورة أخرى عن محاولة تركيز عناصر التفوق لدى الرجل المثقف في حواره مع امرأة مثقفة أيضاً، تبدو منكسرة أمامه ومعترفة بأنها لا تستطيع أن ترى الأشياء كما يراها هو. يجمع الرجلَ والمرأة مكانٌ ثقافي هو قاعة لمعرض فني. ترد في حوارهما مفردات خاصة لا يمكن أن

ترد إلاّ في حوار مثقفين ومتخصصين في مجال ثقافي معين كإيراد تعبير (منديل القديسة فيرونيكا). الذي يقوم القاص بشرحه في هامش القصة لاعتقاده بغموضه وقلة تداول دلالته فيقول في الهامش: (القديسة فيرونيكا مسحت وجه المسيح بمنديلها فانطبعت على القماش الأبيض صورة لوجه المسيح.)

اقتطع مقطعاً من الحوار لتوضيح حركة تصورات رومانسية لشخصية المرأة المثقفة في إطار من الجدل مع شخصية الرجل المثقف الذي يكون عنصر إنتاج للمادة الثقافية-الفنية كونه فناناً تشكيلياً، كما كانت شخصية المثقف في قصة جليل القيسي السابقة مؤلفاً مسرحياً.

«وقالت بلهاث:

- اغفر لي حسّاسيتي الشديدة، ترى هل من الضروري أن يكون الفنان حسّاساً؟

قلت ببرود:

- أبداً... هناك فنانون كبار أقل حسّاسية من فتاة مراهقة. هزّت رأسها وقالت:

- حتى حسّاسيتي لا تشفع لي لأشتغل بالفن.

لم أرد عليها، تشنّج وجهها، بعد لحظات بكت. قلت:

- ما بك؟

- لا شيء. كان يجب أن أشذب عواطفي الكثيرة. آه. كثيرة مثل أمطار الربيع.

- لكن، ألا تتصورين أن تصوراتك الرائعة أحياناً هي نتيجة لهذه الغزارة في العواطف..؟

- كلا ... إنها عواطف امرأة مستلبة.. تصور منذ متى وأنا أحدق في تلك العيون ولم أستطع أن أراها مثلك .. أقسم أنك أحببت تينك العينين أكثر مني.

- وبكت بحرقة أكثر، وقالت:

- أحب قشور الأشياء وأتصورني أحب اللب.. حتى الترف أرى الجانب الزنخ منه..

وأخيراً رجتني باستجداء أن أرسم لها اسكتشاً... لم يكن ثمة ما يثير فيها أو يلفت نظر الرسام . قالت بثقة:

- لا تنقلني على الورق مثل منديل القديسة فيرونيكا. »(٧١)

تعكس اللغة في هذا الحوار عناية فائقة في اختيار المفردات والتعابير القريبة من احساسات رسام، منسجمة مع التجربة النفسية والخبرة الحياتية والفنية لهذين الشخصين في جو من حديث شجن عاطفي، يجعل اللغة العالية في سياقاتها الصياغية ذات اتساق مع الجانب العاطفي للإنسان، فليست هي مجرد تسميات وأفكار تدور في فلك العقل والثقافة. وبذلك يكون (الثقافي) مسخراً لخدمة (الحياتي) دون أن يسقط في تقريرية.

بيد أنَّ دونيةً ظاهرةً سعى الراوي إلى إلحاقها بشخصية المرأة المثقفة من خلال حوارها مع الرسّام، تجلّت في المبالغة في الاعتراف الذي يشف عن انسحاق وتدنٍ. كما في قولها: (أحب قشور الأشياء وأتصورني أحب اللب.. حتى الترف أرى الجانب الزنخ منه.) أو في قوله الوارد في بنية السرد (رجتني باستجداء...) في حين أن القصة مبينة بناءً واقعياً لا يتيح مجالاً لهذا التنافر بين وعي الشخصية وسلوكها، ذلك أن المرأة المثقفة ليس من السهل أن تكون منقادةً ومعترفة ذليلة ومنسحقة، بل لديها حجة تقيمها في ادارة الصراع الحواري مع الرجل حتى لو انهزمت من خلال حجتها. إلاّ إذا كانت تعاني من عقدة الماسوكية والتلذذ بالعذاب والانسحاق. وهو أمر لم تظهر أية إشارة إليه في سياق القصة كلها سرداً وحواراً.

إذا كان الوعي الطبقي يسفر عن اختلاف التفكير بين شخصيتين مثقفتين في قصة جليل القيسي، فإنَّ وعياً فكرياً تختفي فيه آثار الطبقية في قصة (التمثال) للطفية الدليمي. إذ تظهر فيه آثار رومانسية حادة مرتبطة بوعي فكري جديد في نطاق السياسة لم يكن الإنسان العربي قد تآلف معه في تلك الحقبة الزمنية المتناولة في القصة.

شخصيتا القصة رجل وامرأة متميزتان ثقافياً، يجمعهما مكان ثقافي واضح المعالم هو معرض للفن التشكيلي. إذ يسهم السرد في كشف جزء من الجانب المعرفي

للشخصيتين، بما يحقق تعزيزاً للجانب اللغوي الذي تعتمده الدراسة هنا في تحليل مسارات الوعي وبنية تشكيل الفكر لديهما.

يقدم الراوي في البدء مقطعاً مستقلاً بعنوان (التمثال) تبدأ القصة منه في حركة أفكار حوارها.

«التمثال:

كتلة خشب بني محروق خشنة، تلتف حولها دوائر سوداء متتابعة. حركة الجسد الإنساني توحي بعظمة مفقودة، حدود الكتلة مدروسة بدقة. التجاويف فيها صقيلة وناعمة وفي الوجه فظاظة، وعند ظرفي الفم جزء خفي ومرارة أليمة، والتمثال في مجمله حالة انسانية مثقلة بالخسران والهزيمة.

اقتربت المرأة لهفى، قربّت أنفها من سطح الخشب، شمّت الرائحة التي تحبها،

يقترب الرجل بوجهه من شعرها، تسمع صوت تنفسه المتسارع، تلفح وجهها الحرارة:

- تعال اكتشف رائحتها: إنها رائحة بارود محترق في حرب ساخنة.

"هذه المرأة المذعورة المنتشرة في المدنية مثل رياح الهزائم تتكلم عن سخونة الحرب والبارود.."

- أتدركين ما هي الحرب؟ أتعرفينها؟ترى أين كنت في زمن الحرب؟

ردّت بلا اكتراث:

- سافرت بعيدا، لأنني لا أحب رؤية الدم، ولا جراح الجنود ويزعجني احتراق الطائرات، لا أطيقها.

- كنت هاربة، نفذت بجلدك، ثم عدت من بوابة الهدنة إلى مدن السلام الكاذب.

- تقتلني سخريتك.

- كنت مسافرة في المدن المتوسطية البعيدة، تغتسلين معها في البحر مخدوعة بمقولة قديمة «الملح يطهر من دنس اللذات السرية».

- أليس هو كذلك؟ ألم يكن الملح دوماً قاتلاً للبكتيريا؟

- تؤمنين بفكرة التطهر من الدنس..»[٧٢].

ومن ثم يستمر الحوار ليكشف شيئاً فشيئاً عن شخصيتين مختلفتين في الوعي الثقافي بحكم ثقافتهما ووعيهما وتجربتهما. فالمرأة تكره الحرب وتتهمه بأنه داعية حرب، وتحب أن تجمع نماذج من بنادق وصور لطائرات محترقة ومشوّهي حرب ضمن مقتنياتها. فالحرب لديها تجربة مرّت وتحولت إلى ذكرى رومانسية فيه شجن. غير أنه شجن خاص، تذكاري منطفيء. ويدلل هذا الأمر على تناقض في سلوكها ووعيها وعلى سيطرة أجواء الحرب على لاوعيها.

في حين إنه رجل لا يزال المقاتل ينبض في داخله، لا يرضى التحنيط كسائر الاشياء المحنطة، التي تعلقها المرأة على الجدار تذكارات عن زمن مضى. ومن ثمّ فهي تذكارات عن فكر انقضى أو في طريقه إلى الانتهاء.

ينهض الحوار الداخلي في صيغة مناجاة نفسية بالكشف عن مستوى وعي الشخصية إلى جانب ما يظهره الحوار الخارجي كما يرد في:

«امرأة توقف الزمن. تجمد الحلم في مادة تماثيلها، الحرب تحنطها في بندقية صدئة ونموذج طائرة تتفرج عليه. والثورة تصلبها فوق الجدران في صورة نمطية، تخزن الزمن في التقاويم القديمة»[٧٣]

يكشف الراوي عن لحظة تأزم تفضي إلى حل، من خلال ايضاح نقطة تصادم الوعيين لشخصين مثقفين. هما المرأة ذات ثقافة سلام كاذب، والرجل ذو ثقافة محارب تبقى عيناه على البندقية دائماً، على الرغم من زمن الهزيمة الذي يعيشه. يتجلّى ذلك في حوار المشهد الختامي الذي هو جزء بنائي تنفرج به سلسلة التوترات المتلاحقة التي قامت عليها القصة من بدايتها حتى خاتمتها.

«ذهب إلى البندقية، انتزعها:

- ماذا، أتراها أعجبتك؟

نظر إليها حانقاً.

ـ ألا تتكلم؟؟

حمل البندقية فركها ليزيل بعض الصدأ الذي كسا ماسورتها المعدنية المهملة، ضحكت.. ألقت برأسها إلى الوراء، ضحكت طويلاً، وبلهجة قاطعة قال:

سآخذها.

- كيف انها احدى مقتنياتي الثمينة.

- ولكنك لا تجيدين استعمالها.

- لم تعد صالحة لاطلاق النار.

- ما رأيت بندقية أفضل منها.»[٧٤]

على الرغم من تشخيص الاختلاف بين وعي السلام ووعي الحرب لدى الشخصيتين من خلال حوارهما، تتجه نظراتهما في مضمار رومانسي، يريان عبره الأشياء. فهو على الرغم من محاولة تركيز فكرة عدم انطفاء روح القتال لديه، يتصرف بنزعة فردية في إطار مجموع قد تغيرت معايير تعامله مع الواقع. في حين تحول هو من حالة معايشة الحدث والاشتراك في صنعه إلى دور تأملي رومانسي منحاز إلى قضية صارت فردية أكثر منها جماعية. فضلاً عن امكانية تكونها في وعي أفراد آخرين.

نكتشف في تحليل البنية المعجمية للحوار، أنَّ هذا الوعي الفردي، الضئيل حجماً في مساحة المجموع ما زال مهيمناً. إذ لا تعمل (البندقية) على تجلي نقطة التصادم في الوعي حَسْب. ذلك انها رمز مكشوف الدلالة. إنما تؤدي قراءة الحقل المعجمي إلى إظهار ذلك التمايز النوعي في ثقافتهم عبر التدليل على جو الحرب القائم، حتى بعد انتهاء زمن الحرب ومجيء وعي جديد يبشر بسلام معين يكون بديلاً عن الحرب، وذلك من خلال ما يأتي:

(حروبنا الأخيرة- جثة منفية- الهزيمة- الدم- جراح الجنود- احتراق- ليمونة ميتة- ظلام- تحنيط- تماثيل ميتة- بندقية- هوس- جنون.)

في حين لم يظهر الاستخدام المعجمي في الحوار أية مفردات تشير إلى إمكانية هيمنة السلام، سوى في بعض كلمات حب قلقة لم تأخذ حيزها المؤثر في الخطاب. مما يعزز جملة سابقة هي (ثم عدت من بوابة الهدنة إلى مدن السلام الكاذب) حين وردت على لسان المحارب الذي أرادت المرأة تحنيطه مع مقتنياتها وتحويله إلى تذكار خاص. وقد أدّى اللاوعي دوراً في تكريس هذه الحالة، وهو يفسر التناقض بين اللغوي والمعرفي في حوار الشخصية.

قد ترتكب الشخصية القصصية المثقفة عيوباً سياقية بنائية في حوارها أحياناً. بما يجعل الكلام مفترقاً عن المناسبة، غير متلائم مع الموقف في لحظته الزمنية. ففي قصة (سفر الجسد الأخير) لجليل القيسي يستمر الحوار رومانسياً بين مهندس ومضمد، محاصرين في مصعد معطل، يواجهان فيه خطر الموت لنفاذ الاوكسجين بين حشد كبير من الناس. دون أن تظهر علامات انفعال وجدانية وغريزيّة تتفق مع الطبيعة الانسانية في موقف مواجهة الموت.

فليس ثمة احساس بالخوف أو التحسب أو القلق. وإذا كان اعتياد أحدهما رؤية الموتى من خلال عمله ممرضاً في مستشفى مبرراً لعدم اظهاره الخوف. فإن من الأمور الناشزة أن يتحدث عن قصة حب لممرضة أحبها ولم تحبه.

«لا أخاف الموت. رأيت الكثيرين يموتون بهدوء على أسرتهم في المستشفى.

أطبقت بنفسي جفون أكثر من مائة ميت.

وسألني بعد صمت قصير:

- هل ستغلق جفني؟

- سأحاول..

- أتعرف أنني كنت أحب ممرضة شابة؟.

- كيف لي أن أعرف؟
- كانت جميلة. لكنها لم تحبني أبداً.. للمناسبة، ماذا يجب أن أفعل حتى تحبني.
- لا أعرف..»[٧٥]

إن حديث المضمد هنا عن لامبالاته بالموت وقصة حبه للممرضة الجميلة لا ينسجم والموقف الذي تقفه مجموعة من الناس في مواجهة مصير مجهول قد يفضي بهم إلى الموت.

المحور الثاني: ينغمس فيه الجانب الثقافي للشخصيات القصصية في الجانب الحياتي اليومي المهني. إذ نلقى شخصيات مثقفة تمارس طقوساً حياتية عادية لا تظهر فيها سمات التميز الثقافي الذي تمتلكه. حيث يقدم حوارها صوراً عن الحياة والتجارب الإنسانية والمواقف العاطفية والحالات الغرائزية أحياناً، بما لا بشكل خصوصية تسجل لمسار حياة مثقف.

يعد عبد الرحمن مجيد الربيعي في مجموعته (الخيول) واحداً من أبرز القاصين العراقيين في جعل الشخصيات القصصية المثقفة تدور بمواقفها في حدود هذه العلامات. إذ يتجلّى المثقف عنده إنساناً متعباً يجد في السفر متعة الخلاص من قهر الواقع وزحمة العمل المهني المضني. فيكون السفر مجالاً رحباً لتحقيق انسياقه وراء مغامرات عاطفية وغرائزية متلاحقة، يعتقد أنها تثري تجربته عبر تراكمها.

تقول شخصية مثقفة في قصة (النساء) للربيعي في حوارها:

«- ولكن ماذا بعد؟

- لا تسألني عن شيء، الاحداث الرائعة تعاش وتمضي. ولا حاجة لأن نرويها فهذا شيء يظل أقل بكثير من التجربة نفسها.

- أيها اللعين. إنك تخاطبني وكأنك حكيم خبر الدنيا؟»[٧٦]

ويتجلّى الحس الغريزي في قصة (الحابل والنابل). إذ تدور أحاديث الشخصيات المثقفة في محور الجنس وخوض تجارب سريعة مع فتيات أوروبيات، من خلال ذهاب

مجموعة من المثقفين، صحفيين وشعراء عرب في سفرة عمل، ينشغل كلهم بالمرأة والجنس، ويتميز عنهم (محمد) صحفي فلسطيني يكتب في الشؤون العربية في صحيفة دمشقية. فتسبب الكتابة له استدعاءً وتحقيقاً من قبل السلطات في احدى العواصم. تبدو هذه الشخصية غريبة وسط أولئك الذين صار دونهم في وادٍ آخر.

«– ماذا يفعل الفلسطيني غير المرغوب فيه.

ثم تابع بعد أن أطلق ضحكته المريرة.

– لأعتبرها مهمة فاشلة وأعود لدمشق.

– لا تنفعل. سيكون شيئاً عظيماً أن تكون هنا في مثل هذه الفترة الفائرة.

وسحب محمد ذراعه من تحت رأسه ثم اتكأ على الجدار وقال:

– لقد ضجرت.

أطلق حمدان ضحكة عريضة. صفق بعدها بيديه وهو يدور في الغرفة وقال:

– أهذه مساويء الكتابة في السياسة؟أرأيت؟ أما أنا فلن أكتب فيها مقالات فنية ليس إلاّ. حديث مع ملكة الاغراء هند رستم. مع نجمة الموسم ميرفت أمين. مع وحش الشاشة فريد شوقي وهكذا، لا أريد شيئاً آخر، ولذا لن يسأل عني أحد.»[٧٧]

نجد في موضع آخر من الحوار ما يعزز ذلك السعي نحو البحث عن مغامرة شخصيّة:

«ضحك محمد وأعلن:

– إنني أحسدك يا حمدان.

– إنني أعيش. هذا كل شيء.»[٧٨]

ويظهر تفسير آخر لهذه الحالة في الحوار:

«– كل مكان في هذا الفندق العظيم يهيء لك الاجساد، الكافيتريا، الحرّاس، الخادمات، كلهم.

ضحك محمد وقال:

– أتعتبر هذه حسنة؟

وهزّ حمدان رأسه بالموافقة ثم نطق:

– لماذا لا؟ كل شيء يدفع بالمرارة للحلق. والجسد خير خلاص...»[٧٩]

ومما يعزز اتجاه لغة حوار المثقف نحو الأمور الحسيّة والغرائزية والانغماس في حياة لاهية ورود جمل عدة في سياق حوار الشخصيات في هذه القصة تحمل مفرداتها دلالات تعتمد التورية، تخدم موقف اللحظة التي تمر بها الشخصية. فالشخصيات جميعها في مهمة عمل صحفي، يبد أن تعبير (أداء مهماتنا) يحيل إلى العملية الجنسية مباشرة بفعل سياقه اللغوي. نلحظ ذلك في قول احدى الشخصيات:

«– أترك الحلوى لنا لأنها تساعدنا على أداء مهماتنا..»[٨٠]

كثيراً ما ينزع المثقف في حواره داخل القصة إلى توضيح عمله المهني، فحديثه اجرائي في مضمار حركة عمل ثقافي وظيفي معين. يشتمل على حدث وحركة وأقوال. إذ تتحرك المادة الثقافية خلف الاشياء الظاهرة في الواجهة. من ذلك هذا المقطع من حوار في قصة (صالة عرض) لعبد الرحمن مجيد الربيعي:

«لقد قال له رئيس التحرير بشيء من الجفاء:

– لابد أن تهيء الموضوع، ثلاثة أيام وأنت تعدني بكتابته.

أجابَهُ مؤكداً: سأنجزه اليوم، أعدك.

وأضاف باشّاً: أتريد الصدق إنني غير متحمس لهذا المد من المعارض؟ إنها تكرر بعضها ولذلك بدأت أكرر أقوالي عنها.

وعلّق رئيس التحرير حاسماً النقاش:

– أنت محق فعلاً، ولكن ما العمل؟ هذا هو الموجود، وصفحات المجلة يجب أن تمتلىء.»(٨١)

<u>المحور الثالث</u>: يبدو المثقف في نماذج من القصة العراقية القصيرة متمرداً، ثورياً، عنيفاً في اطلاق قناعاته الفكرية وخبراته الحياتية. إذ نجد تبني المثقف لفكرة معينة يجعله ناذراً نفسه في سبيل الدفاع عنها وتحويلها إلى قناعة عامّة، في وعي شديد التفاعل مع الحالة. لا سيما حين يتم وضع تلك القناعة الفكرية أمام حالة تناقضها في تكوينها وغرضها. في قصة (ضباب الأيام الجليدية) لعمر الطالب عالمان من الأفكار. عالم غيبي يلتزم بالخرافة أحياناً. وعالم نازع نحو التحرر والانبعاث الفكري المستند إلى الترجيح العقلي في فهم الاشياء، يصل إلى حد مناقض للحالة السابقة. وتتضح علامات السخط لدى المثقف ذي الأفكار المتحررة علمياً ووجودياً.

يرى هذا المثقف أنّ الانسان يحول أخاه الانسان إلى إله من نوع معين في طريق الاستكانة إلى إغماض العيون عن حركة العقل التي بها تتضح معالم الوجود. وترد في القصة أحاديث يجريها الراوي على ألسنة موسى ودراكولا وحيوانات منها الأرنب والخفاش.

تتسم لغة الحوار هنا بقدرة واضحة على اثارة التساؤلات في الوجود والحياة والجدل الفكري والروحي. غير أن الافتعال الظاهر عليها، يجعلها لغة منفصلة عن حرارة حركة الشخصية والحدث. إذ يبدو الحوار صدى لأفكار مجرّدة ذات نزوع فلسفي ينطلق من خارج وعي الشخصية القصصية.

«– ماذا تريد؟

– وصاياي العشر.

– أنا لا أعرف الوصايا.

– أريدك أن تعرف.

– أعرف الإنسان.

- أين الإنسان في مدينتك؟!

- في داخلي.. في داخل الملايين من البشر.

- سأفجر داخلك.. داخلكم.. أحيلك.. أحيلكم رماداً.

- أنت إله إذن.

- كيف عرفت؟

- لأنّك جبار.... منتقم.

- سأموت الآن قرير العين.. أبي كان انساناً.. أنت ابني.. أنتم أبنائي..

ستخلفونني.. لأنكم بشر.. ستموت الآلهة التي خلقها الإنسان.. ليحيا الإنسان للإنسان من غير خوف.. من غير تزييف.. من غير تزلف.»[٨٢]

إنَّ صياغة حوار شخصية المثقف في هذه القصة مبنية على عملية تحميل وعي الشخصية وعي مؤلفها، الذي هو نتاج تأثير الوعي الجديد الذي بدأ في مرحلته التاريخية- نهاية الستينيات- يتخذ له مسارات عدة في بسط رؤية تحديث للجدل الفكري بفعل المؤثرات الجديدة للفكر في العالم حينذاك. لا سيما أفكار جان بول سارتر.

يكون وعي المثقف في أحيان أخرى مرتبطاً بالدور الحياتي.. النضالي الذي يؤديه في المجتمع، من أجل أهداف يؤمن بها. يتجلى ذلك في شخصية محمود، المناضل الفلسطيني في قصة (غرناطتان) لسعد البزّاز. فالعبارات الواردة في لغة حواره تكتسي بحرارة التجربة، لا بتجريدية الأفكار. إذ تحضر الحياة بغربتها وعذابها وأشواط النضال السياسي فيها عبر تجربة فلسطيني معذب بذكرياته وأسفاره وضياعه أمام تناحر اتجاهات عدّة في سبيل قضية واحدة.

«قال الفنزويلي لمحمود:

- الفلسطينيون فخورون أكثر مما يجب.

وازاء حديثه ونحول جسده المتقرفص الذي لا يسمح بأدنى فرصة للالتباس في حديثه، قال محمود:

- بعضهم... أحياناً تكون الثورة تقليعية.. كما هو الحال في كل مكان.

- أتعرف يا محمود.. بعضكم.. يمنّ على الدنيا لأنه يقاتل.

قال محمود:

- الكثير منا لا يخسر في طريق الموت إلا الموت.. فالثورة هي الخلاص أيضاً.»[٨٣]

تكشف لغة حوار محمود عن وعي ثقافي فيه احساس مرهف ازاء المفردة اللغوية، يتصرف بها في سياقات دلالية تتوائم مع الحالة النفسية والتجربة الشخصية في حياة تحيل فيها مفردة عادية مثل (الرمان) إلى تفجير أكثر من قضية في آن واحد. ما بين جانب حسّي مرتبط بأنوثة المرأة التي تحادثه. وجانب جغرافي يتمثل بـ (غرناطة) المدينة- المكان الذي احتوى غربته ورحلته الجديدة- القديمة في الحياة. فضلاً عن جانب معنوي روحي يتلخص في نقطة تأزم وتفجير هي جعل الموت مرهوناً بـ (رمانة) القنبلة اليدوية التي تعد احدى المفردات الحياتية ذات المصاحبة والتوقع المستمر في حياة المناضل الفلسطيني المغترب.

إذْ تتحول مفردة (الرمانة) في رسالة سياقية واحدة إلى مجاز للاغراء ومجاز للموت معاً. إنّ الشخصية تقدم أفكارها الصارخة والعنيفة من خلال اقناع داخلي، هو بحد ذاته استلهام داخلي يتجه إلى عمق المفردة وقدرتها على التفاعل والتأثير في السياق الذي تتحرك فيه. فالمفردة (= رمانة) تتحول إلى تحقيق بنية ليست منتهية أو محدودة إنما تظل مفتوحة قادرة ضمن كل سياق من سياقاتها الجديدة الحوارية على أن تكشف دوماً عن امكانات دلالية جديدة[٨٤]. لنراقب ذلك في المقطع الحواري الآتي:

«- أنت سكران يا محمود.

إنَّ محمود غريق هواء نقي في هذا المتسع الأسود الداكن. لكنه يتلمس بيدين طليقتين محيطاً يضيق بالراقصة «كرانادة» صاح محمود:

- هل أنت صادقة؟

- بماذا.

- في اسمك..

- إنه كرانادة.. رمانة يا محمود.. ألا تحب الرمّان..

تضحك كموجة فائضة: شهي يا محمود..

- العالم ملآن بالرمان.. غرناطة. رمانة، وأنت رمانة.. والموت مرهون برمانة.

لقد قفزت الراقصة عن الأرض وهبت كأنها طائر حبيس، وفي العراء متسع، لهذا الجسد المتفجر الذي يرتج من القدم حتى الرأس..

- أصح يا مجنون.. لقد تقاسمت النساء كل رمانات العالم.»(٨٥)

إنّ اكتساب المفردة لدلالة وظيفيّة جديدة عبر سياقها المستعمل من المتكلم، يحول اتجاه المفردة من سياقها الحسّي الغريزي إلى سياق معنوي شمولي يرتبط بقضية شعب كامل أكثر من ارتباطها بلحظة شخصية عابرة. ويدل هذا على شدّة ارتباط وعي الشخصية بتجربتها الحقيقية المستقاة من الحياة بحرارتها العميقة، وابتعادها عن أقوال جاهزة تتضح في وعي شخصيات مثقفة في قصص أُخرى جرى تناولها.

وتتجسد هذه الخاصية في بعض تعابير الحوار، إذ تحيل إلى دلالاتٍ سياسية شاملة، على الرغم من إنها تشتق من سياق الاستخدام الحياتي. فجملة (لقد بلنا على أنفسنا) تتجه إلى تحقيق تناسب بين مرارة التجربة والوعي بها. فالشخصية متمثلة لوعي عميق متجذر في نفسها وفي لاوعيها أيضاً. ذلك أنها تحمّل الكلام دلالات عميقة حتى في حالات وقوعها بالسكر في اثناء ممارسة لعبة مباراة القلعة التي تمارسها مدينة غرناطة سنوياً.

«– لقد أفسد السكارى لعبة هذا العام. وتحول المهرجان إلى اشتات مبعثرة من المرتحلين.

– لا أصدق ما أرى..

– ألم ترَ ناساً يتبولون على أنفسهم.. لقد بلنا على أنفسنا»[٨٦]

تحفر الدلالة المجازية للبول عميقاً في وعي المتلقي مثلما أنها تنطلق من أعماق وعي المرسل. ومن هنا تحتفظ بتأثيرها الدلالي في السياق. إذ لا تسقط المفردة في فراغ غامض يفقدها مداها التأثيري والانتباهي وظيفياً.

يستطيع الباحث أن يشخص انتمائية الشخصيات المثقفة في هاتين القصتين في هذا المحور. في القصة الأولى تكون الانتمائية مرتبطة بالأفكار الفلسفية المجردة. وفي القصة الثانية يتحقق الانتماء من خلال تجسيد الفكر في ممارسة واقع.

بيد أن حوار الشخصية المثقفة يأتي أحياناً في إطار ترميزي، يفرض على اللغة أسلوباً خاصاً في تراكيبها وصياغاتها ينسجم مع معطى القصة الترميزية فكرياً ودلالياً. في قصة (الغرفة) لجمعة اللامي، تنزع شخصية مثقفة في حوارها نزعة حلمية– كابوسية تقترب من الفانتازيا قليلاً.

إذ يعتمد الحوار على التركيز الشديد، والتعويل على الطاقة الدلالية الترميزية المولّدة من مفردات قليلة. فثمة شخصية تستعيد حواراً لها مع مدير مدرسة (قبل سنوات أي بعد أن دخلت المدرسة وأمضيت فيها زمناً.) حيث نجد الراوي يركز الجانب الثقافي بوجود المدرسة. في إحالة إلى أساس التكوين الذي ترجع الشخصية إليه. ويحدث التذكّر من خلال المرض الذي أقعد الشخصية وشلّ حركتها. لكن يبدو أنه ليس مرضاً عضوياً. أو يشتبك فيه العضوي بالنفسي. لذلك تكون الأسماء المختارة الواردة في الحوار محملة بدلالات تنهض بالواقع إلى مستوى فانتازي، تحركه مخيلة ناشطة وموحية.

ولعلَّ إيراد اسمي (نوح) و(يوسف) ومن ثم اسم (جمعة اللامي) بوصفه شخصية في القصة، وليس مؤلفاً خارجياً، هو عمل يكرس فكرة توافق محنة جمعة اللامي مع رمزين شهيرين في خوض المحن واجتيازها، وهما النبيان الكريمان نوح ويوسف، في محاولة لإحداث تراسل بين الأسماء بغية تحقيق تراسل في دلالاتها. نجد ذلك في المقطع الآتي من حوار القصة:

«قال المدير: أنت نوح.

قلت: لا لست نوحاً.

قال المدير: وكنت يوسفاً.

أجبت: كلا

احتد المدير: أنت رقم.

قلت: لا أعرف شيئاً تتحدث عنه.

صرخ المدير: أنت جمعة اللامي.

قلت: لا هذا ولا أي شيء آخر.

تساءل المدير: أتعرف أنظمتنا؟

قلت: ما معنى «أنظمتنا»

قال المدير: أنت فاسد.

قلت: مثل بيضة.

بعد ذلك أخرجوني من الفصل. أخرجوني من المدرسة... وضعوني في البيت وضعوني في الغرفة.»[٨٧]

انّ القاص ينجح في تسخير حوار جرى في مرحلة الطفولة في إطار وعي جديد، مثقل بالهموم والمعاناة، جعل المفردات التي وردت في الحوار السابق مكتسبة لسياق

دلالي جديد، معبأ بانزياحات تقدمها الشخصية في وضعها الحالي من حيث وعيها الذي يتبنى حواراًوحدثاً من زمن الطفولة ووضعهما في مضمار الحوار والحدث الجديدين، يتحولان من خلاله إلى توتر Tenison في حبكة القصة التي يؤدي حركتها وشخصيتها البطل نفسه، ولكن في مرحلة نضجه الثقافي.

من هنا، نلحظ تلك اللغة القصدية التي لا تدع مجالاً لجملة تخرج عن سياقها الترميزي. واستطاع القاص عبر التكثيف وانتقاء المفردة الموحية أن ينقذ القصدية من موقع الجفاف إلى التلقائية والانبعاث الطبيعي المسترسل في تبادل المتحاورين للكلام. محافظاً على نوعية الجو الخاص الذي ارتبطت به مناسبة حديث الأشخاص. فضلاً عن أنَّ البناء الترميزي الحلمي لهذه القصة، أتاح للقاص أنْ يورد لغة الشخصية المثقفة على لسان طفل في زمن ماضٍ.

وقد يكون هذا الحوار متأثراً بحوار مسرح العبث الذي حظي باهتمام القاصين أواخر الستينيات ومطلع السبعينيات، إذ تبدو الشخصيات منقطعة الاتصال عن العالم في لحظة من لحظات حديثها.

الحوار العامّي

لم تكن الكتابة بالعامية عن معطيات الحقبة التي يتناولها هذا الكتاب وإنما هي دعوة كان لها أنصارها ودعاتها منذ فترة مبكرة في الأدب العراقي، كما كان للدعوة نفسها جذورها ودعاتها في الأدب العربي الحديث.

عرف الأدب العربي منذ بدايات هذا القرن جدلاً عميقاً حول قضية العامي والفصيح في الكتابة الأدبية. وانصب القسط الأوفر من ذلك الجدل على مسألة الحوار في القصة والرواية والمسرحية. وقامت آراء مختلفة تؤيد أو تعارض استخدام العامية في لغة التعبير الأدبي. كان الدكتور طه حسين من أوائل الذين رفضوا العامية رفضاً تاماً، غير مقتنع بحجة مَنْ ذهب إلى إنَّ العامية تجسيد للفن الواقعي، ورأى أنَّ من وظيفة الأدب الارتقاء بالواقع نحو صورة العمل الجميل(٨٨) ووقف الموقف نفسه من العامّيةّ ابراهيم عبد القادر المازني(٨٩) على الرغم من تعاطيه العامية بحذر في روايته (ابراهيم الكاتب). والتزم نجيب محفوظ اللغة الفصيحة وتبعه يحيى حقي وآخرون من كتّاب القصة والرواية. غير أنّ الحوار لم يخل عند هؤلاء الكتاب من استعمال عدد من الكلمات الأجنبية والدخيلة والعامية أحياناً، أو إيراد ألفاظ مسرفة في الفصاحة مثل عقابيل، الكرى، الامخاخ، مما جعل الحوار يرتفع فوق مستوى وعي الشخصيات وتفكيرها(٩٠).

في حين كان في الطرف الآخر دعاة للعاميّة فسرّوا وجودها في القصة أو المسرحية بضرورات السياق العام للحدث(٩١)، فأجروا العاميّة على لسان الشخصية في القصة حين يكون لذلك مدعاة. وكان قسم منهم يجد أنّ من لوازم الواقعية أن يكون الحوار عامّيّاً انسجاماً مع الأمانة في نقل الواقع(٩٢). وربط يوسف إدريس بين العاميّة والشكل الفني التعبيري الذي طمح من خلاله إلى «إعطاء اللغة مفهوماً شعبياً خاصاً.. وإن فهمه لاستخدام العامية ومخالطتها للفصيح جزء من رسالته الفنية التي ليست لها جذور نزعة فكرية مجردة أو توجه سياسي»(٩٣) حيث سعى إلى تشكيل «اللغة الفنية وليست العامية.»(٩٤)

بيـد أنَّ كـثـيـراً من الأدباء نهج منهج الاعـتـدال داعـيـاً إلى اسـتـعـمـال لغـة وسطى«فصيحة في المفردات والإعراب، عاميّة من ناحية تركيب الجملة ودلالة مفردتها وتعبـيـراتهـا، فـصـيـحـة تقـتـرب من الاسـتـعـمـال العـامّي إذا قـرئت بتسكين أواخر كلمـاتهـا »[٩٥]. وكـان توفـيق الحكيم في مسرحيته (الصفقة) سنة١٩٥٦ من رواد مَنْ كتبوا الحوار في ضوء هذه اللغة الثالثة أو التجربة الثالثة كما سماها الحكيم ومن قبله سمّاها كذلك محمود تيمور. وظهرت تلك اللغة في حوار بعض أعمال نجيب محفوظ أيضاً. ووضع بعض الأدباء نظرات اجترح من خلالها سبيلاً للتعامل مع لغة الحوار، فربطوا كتابة الحوار الفصيح بالشخوص المطلقة المجردة التي «لا تمت إلى لهجة أو أسلوب معين بالحديث.. وهذا التجريد في الشخصيات يزيد في إظهاره استخدام الفصحى في كتابة الحوار، نظراً لأنّها لم تعد لغة الحديث. »[٩٦]

أما في العراق فقد أبدى روّاد الأدب القصصي العراقي اهتماماً بالغاً بالعامية من أبرزهم عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي وغائب طعمة فرمان. وقد لخص عبد الملك نوري رؤيته لهذه القضية بقوله «انني لم استعمل اللهجة الدارجة اعتباطاً. وبمجرد أن صممت على استعمالها لآتي بشيء قد يخيل إليّ أنه جديد وإنما هي مرحلة من التطور الفني بلغتها بعد أن جهدتُ حفنة من السنين في البحث عن أسلوب للتعبير، تحقق ما أريد ولا أقول أنني انتهيت عند هذا الحد ولكنني في الوقت الحاضر مقتنع أشد الاقتناع بأن اللغة جزء لا يتجزأ من الشخصية. وأن الشخصية القصصية لتتشوّه وتفقد ركناً مهماً من أركانها إذا لم تتحدث بلغتها الخاصّة. وبما أنني أكتب عن أشخاص عراقيين إذن لا بد أن أدعهم يتحدثون باللهجة الدارجة كلاً حسب مستواه الثقافي والاجتماعي»[٩٧]

أفاد القاصّون الذين تناولهم الكتاب من رؤية عبد الملك نوري لا سيما فؤاد التكرلي الذي درس البحث بعض أعماله. إذ استمر في تعاملهِ مع العامية في قصصهِ السبعينية كما كان في بداياته. رابطاً بين عناصر الشخصية المحلية ومستواها الاجتماعي والثقافي وطريقة استخدام اللغة.

يزخر الحوار في القصة العراقية القصيرة بإشارات تتضح من خلال سمات

شخصيات ذات انتماء اجتماعي معين، تتجسد في صورة الناس العاديين في الحياة، من حيث مهنهم وأعمالهم وسلوكهم وتقاليدهم الشعبية.

ويمكن رصد علاقة التناسب بين لغة الحوار والوعي المتوقع توافره لدى تلك الشخصيات في أحاديثها ومواقفها، وهي في خضم هموم الحياة المعيشية أو الاجتماعية العامّة، بعيداً عن التفكير في موضوعات الثقافة والفكر.

تتضح في لغة الحوار ضمن هذا المضار، خبرات الناس الحياتية المستمدة من أعمالهم المضنية وهمومهم التي تنزع نزوعاً جماعياً حتى في حالة كونها تخص فرداً دون غيره. إذ تكون صورة شخصية واحدة ممراً إلى صورة عريضة لحركة الناس في زقاق أو مدينة أحياناً. ومن ثم تقديم صورة للوعي الاجتماعي والثقافي في إطار الجماعة.

وجدتُ أنَّ لغة الشخصيات المستمدة من صميم حياة الشعب في حركته اليومية الواسعة تقترب من مفردات تلك الحياة، بعيدة عن التكلف في الصياغة والتركيب. وقد نجح أكثر من قاص في تحقيق التناسب الحقيقي للغة المتكلم مع مستواه الاجتماعي والثقافي. لا سيما في القصص التي يعين فضاؤها (علاقتها الزمكانية) وحدثها على بسط فرشة مناسبة للغة الحديث بين الشخصيات.

في قصة (السوق الصغيرة) لكاظم الأحمدي لقطة تصوّر حركة الحياة، تظهر فيها مجموعة من النسوة والفتيات بائعات الخضر في سوق شعبي، يكشف الحوار عن تداولهن أحاديث مستمدة من وعيهن بلحظتهن الحالية التي يعشنها، وهن يعانين تعباً ومرضاً وشقاءً في أعمالهن ذات الجهد الكبير. تقترب لغة الحوار بين الشخصيات من حقيقة الشخصيات في الواقع من حيث طرائق تفكيرها ووعيها وطموحها. حيث نقلت لغة الحوار جزءً من الايقاع الذي ينتظم حركة الحياة في بيئة محددة. عمد القاص إلى استخدام لغة مبسطة، تعتمد تراكيب عاميّة أحياناً لتوكيد ذلك الجو الذي حرص على تصويره وتجسيده من خلال الحوار خاصّة. كما في هذا المشهد الحواري القصير الذي أعمد إلى ترقيمه للإفادة منه في التحليل:

« (١)- آه يا أم خضيّر كل يوم أراك تشتكين حالك، روحي للطبيب؟

قالت أم خضير وهي تفرش جنفاصها إلي جهة علاهن، بدا صوتها ناعساً مليئاً بالتثاؤب:

(٢)- عندي خضار وبصلات، آه، أريد بيعها اليوم، مارحت للعلوة أمك راحت؟

(٣)- من الفجر. أمي وهيلة وأم زينب طلعت سويّة.

قالت علاهن، بدأت تلوي عباءتها لتجلس في مكانها، تعبت الابنة من الميزان، فقالت لجدتها بصوت خافت:

(٤)- جدّة. هنا الدنيا باردة. أروح للبيت. أنا جوعانة. »[٩٨]

أو في مقطع آخر:

« أم خضيّر، عايني القصاب يركض. انه من الفجر راح يشتري اللحم!

- حاله مثل حالنا. من الفجر يلوب على العيشة.

واستطرد: أبو خضيّر همّ الفجر على ريقه

- أمي راحت على ريقها. ماذاقت الطعام. »[٩٩]

ليست العامية في هذا الحوار مستغلقة، إذ تميل إلى الفصيح أيضاً. وتستخدم صيغاً بلاغية- مجازية خاصة- بما يتيح لها تصويراً دلالياً معيناً. فضلاً عن استخدام المتحدثات الادغام الذي يظهره الحوار. وهو ما يمارسه الناس في أحاديثهم الحياتية، كما في جملة (أبو خضير همّ الفجر على ريقه)

من المفردات العامية ذات الأصل الفصيح في المعجم وفي الصياغة- على سبيل الإشارة والتمثيل. (مارحت للعلوة) أو في حذف أداة الاستفهام وابقاء الصيغة الاستفهامية (أمك راحت؟). وهي صيغة شائعة في التركيب العامي للكلام. وكذلك الفعل (عايني) عامّي التداول أساسه فصيح.

إلى جانب انتقال تداول المفردات بين المتكلم والمخاطب، حيث اللغة تلقائية لا تخضع في الاستخدام العامي لإنتقائية واختيارات لغويّة خاصة. وقد اعتمد القاص على تكرار ايراد مفردات معينة بين المتحدثين نصّاً أو في شكل مرادفات لها، للتدليل على تماثل وتجانس الوعي والمستوى الاجتماعي بينها. ترد هذه الحالة في أكثر من مشهد حواري في القصة، لم أتناوله في التحليل، مكتفياً بالاشارة إلى هذا المثال في ضوء ترقيم الحوار الأسبق:

(١) المتكلم: روحي..

(٢) المخاطب: مارحت..راحت.

(٣) المتكلم: طلعن

(٤) المخاطب: أروح.

تفيد العامية أيضاً من المجاز في تحقيق صورة بيانية ذات تأثير نفسي في المتلقي كما في قول الشخصية (أمي راحت على ريقها.) التي فسّرتها الجملة التابعة لها الواردة على الحقيقة (ماذاقت الطعام).

وعلى الرغم من إنّ جملة الحقيقة أفسدت جملة المجاز وقلّلت من طاقتها التأثيرية أو أنها جاءت متأخرة بلا فاعلية بعد أن استنفد التأثير امكانية وصوله إلى المتلقي من خلال جملة مجازية تمثلت في (راحت على ريقها). يظل لجملة الحقيقة مكان دائم في الصياغات العامية لتراكيب كلام الناس. وهو أمر آخر يعزز حرصَ القاص على توكيد الوضع النفسي والاجتماعي والبيئي للشخصيات المتناولة.

لا أتلمس عذراً لقاص- أي قاص- يستخدم العامية في حواره. إنما أجد عوامل مشتقة من فضاء القصة في علاقتها الزمانية والمكانية والبيئية في إطار من وعي اجتماعي معين، تتيح للعامية مجالاً للظهور بما يتسق مع تلك العلاقات البنائية في القصة. وعلى الرغم من ذلك أرى أنّ ثمة امكانية لتحويل العامية إلى صيغة فصيحة دون الاضرار بمقومات القصة وهويتها الاجتماعية.

في حين، لا يكون ثمة مبرر موضوعي لاستخدام العاميّة في قصة مثل (سيمباثي) لفؤاد التكرلي، ذلك أنّ شخصيات القصة من الشباب الطائش المنتمي إلى الطبقة الغنية في المجتمع، تتجسد حركتهم في حدث القصة من خلال اتصال هاتفي يؤدي بهم إلى التوجه لحفلة اصدقاء مستقلين سيارة فارهة. وقد انعكس الثراء في تحلل سلوكهم الاجتماعي ونزوعهم نحو اللهو وتضييع الوقت. فلم تستطع العامية هنا أن تثري صورة الشخصية القصصية في محيطها الاجتماعي وحركتها الحياتية. فضلاً عن أن القاص أغرق في توظيف العامية البحتة بكل تفاصيلها وايقاعاتها اللغوية ومفرداتها التي تستغلق على غير العارف بشؤون العامية، منها مفردات (هواية- فدطركاعة- لج- دتعفطون). لا سيما إن كلمات أغنية أجنبية تتخلل حوارهم، مكتوب نصها بالحروف الصوتية العربية، بما يجعل التداخل قائماً بين عامية في غاية الحرفية وكلمات شعرية لأغنية بلغة أخرى. مما يشير إلى مستوى تعليمي معين وإطلاع على لغة أخرى. ذلك أن الاسترسال يمضي في ايراد الاغنية الاجنبية كلها على طول الحوار. وكان في امكان القاص اعتماد الحوار الفصيح المبسط تحقيقاً للتوافق بين كلمات انكليزية فصيحة تقترب من الشعر ومفردات في غاية العامية. وربما أراد تصوير علاقة محدودة لوضع أخلاقي خاص بطبقة اجتماعية. بيد أنّ مقومات الحدث لم تسعفه بمهاد يعزّز سعيه.

لنرصد هذا المقطع من الحوار:

«صرخ رعد وهو يترك المقود ويرفع يديه عالياً:

- هو.. هو.. هو.. طلعناهم.. شفتوا؟ خرعتهم. أكيد بالوا جواهم. الجربان أكيد ماتوا من الخوف. شفت جبار؟

كان هو جالساً في المقعد الخلفي وراء رعد. قهقه وأجابه.

- لك بعد شوية تضربهم. رعد.

بدأ ثائر يغني بصوت عالٍ:

- جست ثنك أوف ذوس أن ذي كولد اند دارك. كوز ذيرز نوت أنيف لوف تو كو راوند. أند سيمباثي إز وات وي نيد ماي فريند. اند سمباثي.»[١٠٠]

نلحظ في هذا الحوار استخدامات مجازية تشبه المجاز المشار إليه في القصة السابقة وذلك في جملة (بالوا جواهم) التي تلحق بجملة تفسيرية مجازية أيضاً هي (ماتوا من الخوف). في إطار من المبالغة التي غالباً ما تطبع الكلام العامي في التداول العادي.

* * *

في الجانب الآخر من حركة لغة المتكلمين في الوسط الاجتماعي الشعبي، يكشف الحوار عن الخطوط الداخلية التي تتحرك في مجال ذلك الوسط الاجتماعي، وتقود إلى اتجاهات التفكير والوعي فيه. نتلمس ذلك في قصة (الهجرة في الأيام المؤجلة من زمن السخط) لمحمد عبد المجيد. إذ يتضح المورث الاجتماعي الديني وتأثيره في تحديد مسارات السلوك وأنماط التصرف الحياتي لشريحة اجتماعية. وذلك في الحوار الآتي من القصة:

«وفي الشهر الأول لزواجك.. وليلة مقتل «الحسين» أصرّت «هيلة» أن تذهب بها إلى الحسين. ورَقَّ قلبك... رغم التعب وأوامر المأمور التي زادت عن ذي قبل.. ولمست ذقنها المدور الأملس.. كحوض تفاحة اجنبية.

- أتحبني يا مسعود؟

- حبي لطيور الماء.

ولوت وجهها المتفتح.. كقرنفلة ربيعية.. إلى جهة الجدار القصبي.. المتقاطع الخطوط المصفر.

- أحلفك بحبي.. أن تذهب بي إلى الحسين.

- لماذا؟

- لقد زارني الليلة.. إنه يريدني..

- ....

- لقد رأيته.. كان يرتدي البياض.. مثل سحابة.. كان يقف في الجانب الآخر من الهور وقصره الزجاجي المليء بالأضوية الملونة والذي حدثتني عنه جدتي هرياسة.»[١٠١]

إنَّ جملاً محددة في هذا الحوار تحيل إلى البيئة الجنوبية العراقية في منطقة الأهوار تحديداً. ذلك أنّ التأثيرات البيئية والاجتماعية والدينية تشتبك في سياق التعبير عن هوية اجتماعية خاصة. إنَّ (مسعود) يشبّه حبه لزوجته بعد شعر واحد من الزواج، بحبه لطيور الماء في الهور في دلالة عميقة لشدّة ارتباطه المصيري والشخصي بمفردات الهور التي تتغلغل في تركيبته النفسية والوجدانية. ويعزز فكرة ارتباط المتحدثين ببيئة الأهوار، مجيء الإمام الحسين في منام زوجته واقفاً في الجانب الآخر من الهور. وليس في أي مكان آخر. فضلاً عن وجود تأثير واضح للموروث الاجتماعي الذي يدوم بالتواتر. فالتصورات الراسخة في ذهن الزوجة عن القصر الزجاجي المضيء للإمام الحسين منقولة إليها عن أحاديث جدتها (هرياسة). وإنَّ رؤيتها للحسين في المنام تحتم عليها القيام بزيارة مقام ضريحه، وهي معتقدات شعبية دينية لها وجده المؤثر في البيئة الجنوبية من العراق لا سيما لدى سكان الأهوار. إن الحوار من خلال لغته البسيطة لا يمكن أنْ يحيل إلى تصور انتماء المتحدثين إلى بيئة أخرى غير بيئة الأهوار. وهذا الأمر يدعم فكرة قيادة (اللغوي) إلى تحقيق التصوّر المعرفي- الاجتماعي في تحديد هوية المتحدثين وأنماط سلوكهم وأدوارهم في الحياة.

يتكرر الموروث الاجتماعي في إطار المعتقد الديني نفسه في قصة (القارب) لبثينة الناصري. بيد أنّه يكشف هذه المرة عن اختلاف في الانتماء البيئي- الاجتماعي للمتحدثين.

فالمرأة تستغرب عملية مباركة القارب الجديد بتلطيخه بدم ذبيحة خاصة له. فهي امرأة وافدة إلى قارب هذا الرجل، هاربة من خطيبها الذي أساء إليها كثيراً وسبّب لها أمراضاً كثيرة. فلو كان الرجل والمرأة ينتميان إلى موروث اجتماعي واحد لفهمت مسألة الذبيحة من المرة الأولى. بيد أنّها احتاجت إلى شرح يوضح لها سبب ممارسة هذا التقليد

الاجتماعي الموروث في البيئة التي يعيش الرجل فيها. نجد ذلك في المقطع الآتي من الحوار:

«يعجبك؟

- ماذا.

- قاربي الجديد هذا

تلفتت حولها:

- أي.

- استلمته البارحة.

اعتدل في جلسته وقبض على يدها وهمس:

- لم أذبح له.

خلعت نعليها وأخفتهما تحت العباءة:

- لا أفهم.

استعاد وضعه الأول وقال:

- اعتدنا أن نذبح للقارب الجديد ونلطخ جدرانه بدم الضحية.»[١٠٢]

* * *

حوار الطفل

للطفل في العمل الأدبي لغة لخاصة، تميّز حدود وعيه وآفاق تفكيره. ذلك أنَّ الطفل كيان سيكولوجي خاص يسعى إلى تكريس مفردات عالمه المستقل عن عالم الكبار.. حتى في أشد لحظات الخضوع لقواعد الكبار وقوانينهم.

إنّ الفردية سمة شديدة الالتصاق بالطفل في مرحلة معينة من تكوينه، لا سيما بين سن التاسعة والثانية عشرة. في حين يكون الطفل في سن الرابعة أو الخامسة مندمجاً

كلياً في مثاله من الكبار مقلّداً إياهم تقليداً قد يصل إلى حدّ الاضحاك. لذلك نجد أحد علماء النفس يتوصل إلى حقيقة هي «إن الأطفال في هذه السن أكثر رشداً مما هم عليه في التاسعة أو الثانية عشرة أو حتى في سن البلوغ، والسبب في ذلك هو أن شخصياتهم تقوم على أساس الاندماج الكلي في الراشدين. وبعد ذلك ينفلتون من هذا الاندماج، ليتمتعوا برغبات تختلف تماماً عن رغبات أولئك الذين يكبرونهم فتكون لهم فردية خاصة بهم.»[١٠٣]

يتجلّى الطفل في القصة العراقية القصيرة غالباً، في سن تتراوح ما بين التاسعة والثانية عشرة. ممّا يجعل عنصري التميز الفردي وروح الانعتاق في حدود عالم الكبار واضحين في سلوكه ولغته. يصطلح على هذه المرحلة العمرية «مرحلة الطفولة المتأخرة التي تتم خلالها العمليات الذهنية المتكاملة أو المتبادلة والتي ترمي إلى ربط الاشياء بعضها ببعض عن طريق التصنيف والجمع والإعداد والمقارنة»[١٠٤]

وغالباً ما نجد القاص يطلق لفظة **صبي** على الطفل في هذه المرحلة، في إطار تميزه عن مراحل الطفولة المبكرة. وقد يحدد الفئة العمرية بعبارة صريحة.

تقوم قصة (شجرة الاسماء) لمحمد خضيّر على حوار مستمر بين صبي وصبية، نستدل منهُ على المرحلة العمرية للصبي من خلال المقطع الآتي:

«وسألت الصبية:

- أأنت في المدرسة؟

- أنا في الصف الرابع. وأنت؟

- أنا أكره المدرسة. هل الهواء بارد هنا.

- جّداً.»[١٠٥]

تبين جملة (هل الهواء بارد هنا) المتصلة بجملة (أنا أكره المدرسة) خاصية انتقال الطفل من فكرة إلى أخرى بسرعة وبدون تقديم، وهي إحدى خواص فئة عمرية تكون في حدود السنة السابعة.

تستمد لغة الطفل في هذه القصة مفرداتها من الوعي الذي يتناسب مع الخبرة الحياتية والاهتمامات الطفولية لصبي وصَبية يعيشان في بيئة تشيع فيها حكايات الحيوان والخرافة والأعمال الخارقة، في أشكال متداولة أصبح لها تأثير في تشكيل بنية وعي الطفل، فضلاً عن ظهور أثر البيئة الساحلية في لغة الأطفال المتحاورين. كما في قول الصبي للصبية: (أنت تشبهين السلحفاة)[١٠٦] وقول الصبية (أمي تشبه سمكة جري)[١٠٧] أو في قولها:

«- مَنْ أشبه حقيقةً

- قطر الندى.»[١٠٨]

ونجد في المشهد الحواري الآتي تعميقاً لحالة التفاعل مع البيئة.

«وقالت لدي أربعة دروع سلاحف. دروع حقيقة بلون أصفر مقسم إلى حجرات.

- كيف حصلت عليها.

- أعرف لغة السلاحف. أناديها فتنجذب نحوي خارج الماء فأنصب لها المصائد.

ثم أجففها وأنتزع منها دروعها الجميلة وأحفظها في صندوقي. إنّي أناديها في الليالي الشديدة الظلام ذلك كي لا تميزني. في الظلام أخدع مَنْ أريد.

- أتعرفين لغة الكواسج؟

- سأعرفها. وسأعرف ما يوجد في قاع الماء من أشياء. حلمت ليلةً أن الماء في هذا النهر قد نشف وأن نقوداً عديدة جداً كانت تملأ الأرض الجافة وكنت التقطها وأملأ بها جيوبي وتساءلت في يقظتي أين تذهب الأسماك حين يجف الماء؟ ولكني لم أعثر على أية قطعة من النقود التي جمعتها في نومي.»[١٠٩]

بيد أن اللغة المستخدمة بين الطفلين وهما في حدود سن العاشرة، تدلل على مرحلتين مختلفتين من مراحل تطور الوعي لدى الطفل. فالكلام الوارد في الحوار والمتعلّق بعدد السلاحف وكيفية اصطيادها بنصب المصائد الليلية، يشير إلى وعي الطفل في مرحلة تصوّريّة متقدمة، يكون عليها الأطفال في سن العاشرة والثانية عشرة،

إذ يتضح التفسير المقترن بأسباب ونتائج. في حين إنّ جانب الحوار المتعلّق بمعرفة لغة السلاحف من خلال جملة: (أعرف لغة السلاحف. أناديها فتنجذب نحوي خارج الماء...) وجملة (إني أناديها في الليالي شديدة الظلام). وجملة (سأعرف ما يوجد في قاع الماء من أشياء.) يدل على إنّ الصبي ما زال متلبساً بهواجس مرحلة مبكرة من الطفولة تكون في حدود السنة الرابعة، تعرف في علم النفس بمرحلة (الانوية) حين يكون الطفل في «مرحلة ذهنية تمتاز بعدم القدرة على التمييز أو التفريق بين الواقع والخيال، بين الذات والموضوع، بين الأنا والآخر أو بين الأنا والاشياء القائمة في العالم الخارجي.»[١١٠]

ويبني الطفل تصوراته في علاقته مع موجودات البيئة والحياة عامةً على وفق مفاهيمه المرتبطة بتأثير بيئي خاص عليه، فيعتقد أن الأشياء خاضعة لسلطة عالمه المغلق وغالباً ما يستمر هذا الاعتقاد حتى سن السابعة. «فالسببية الفيزيائية تبقى بعيدة عن مداركه التي تقترب من المفاهيم البدائية والميثولوجية أو الخرافية»[١١١].

إنّ هذا الخلط بين مستويين من وعي الطفولة لا يحيل إلى عيب تعبيري في صياغة حوار الطفل بما يخص التناسب مع الوعي في إطار مرحلته العمرية. ذلك أن القاص وظّف هذا كله في فضاء تسوده رؤية خاصة إلى مكونات العالم الذي يتعامل الصبيان مع عناصره وأحواله، لا سيما أن ذلك كله يختلط بالحلم الذي روته الصبية.

فضلاً عن أنّ دخول لغة الحوار إلى عالم الخرافة لم يكن من خلال كلام الصبي (الذي يدرس في الصف الرابع)، إنما من خلال الصبية (التي تكره المدرسة).

فتح هذا الوعي المكتسب من المدرسة (على قلته في مرحلة الدراسة الابتدائية) نافذة للنظر إلى الاشياء على وفق رؤية تمتلك منطقاً سببياً معيناً. في حين انّ الصَبية لم تتعامل مع المدرسة، وبقيت مغلقة في إطار بيئة منحتها لغة خاصة كرست في نفسها أحساس مرحلة الأنوية. بيد أنّها كانت لها قدرة على تحقيق اندماجية مع العالم، وجعل نفسها مركز استقطاب ذاتي، لذلك احتاج كيانها المكون من هذه العلاقات المتداخلة إلى لغة خاصة. فوجدنا الصَبية ترفض أن يكتب الصبي الاسم المحبب إلى نفسها، وتختار

هناك أكثر من قاص يبني قصته على حوار الأطفال فيما بينهم بلا اشتراك من الكبار معهم في الحديث. وتقوم حبكة القصة على السببية التي يتيحها ذلك الحوار في تقديم الحدث كاملاً[117]. وفي قصة (الطيور) لضياء خضيّر حوار بين طفل وطفلة، يكشف عن نمو خبرة الطفل عبر المعلومة التي يحصل عليها من الطفل الذي يلازمه في لعبه، بغض النظر عن صحتها.

«- هل تأكل القبرات الدخن؟

- وتأكل الدود أحياناً.

- وهل تضع في المصيدة الدود أيضاً.

- لا. سأدفنها هناك جيداً وأضع فوقها كثيراً من الدخن.

- وهل تراه الطيور.

- إنها تشمّه.»[118]

تظهر في تركيب هذا الحوار عملية انتقال الخبرات ونمو الوعي بين طفلين، يمارس أحدهما دور صاحب الخبرة، ويكون الآخر مستفهماً مكتسباً لها. وما دام الطفلان يعيشان في بيئة واحدة، وفي مستوى تعليمي واحد، فإن العمر سيكون سبباً في طول تجربة (الطفل) وتكريس خبرته، وافتقاد (الطفلة) إلى ذلك بسبب حداثة سنها. وقد يتساوى العمر في حين تختلف الخبرة بفعل ممارسة الاختلاط بالعالم الخارجي بسبب عمل الأطفال دون السن القانونية للعمل، إذ يطلعنا حوار قصة (النهار الشاسع لصبي في العاشرة) لسعد البزّاز على تلك العملية في اكتساب الخبرة وتعلم أمور الحياة[119].

يكشف حوار الصبي (عباس) مع صاحب العمل (حسون) في قصة (أغنية الأشجار) لموفق خضر عن تجاوز هذا الصبي لمرحلة الانوية. إذ يبدو أنّ عمره يقع ما بين الثامنة والثانية عشرة. فهو متطلع للتعامل مع العالم الخارجي بشكل آخر، ليس اندماجياً ارتدادياً إلى الذت، إنما انطلاقاً من الذات ورغائبها، وأحلامه إلى الخارج حيث يحلم بزيارة متنزه الزوراء الكبير في بغداد. وقبلها يسأل أسئلة المندهش عن مبنى

السينما الذي يمر من أمامه، وهو يدفع العربة الخشبية مع حسون. يظهر أنَّ هذا الصبي قد تبلورت اهتماماته بالأمكنة التي يحبها، حيث يزور كل يوم مكاناً جديداً متجولاً في شوارع بغداد.

«قال الصبي عباس: عمّي حسون.. هذه النافورة حلوة.

التفت إليه وتمتم عابساً: أدري ولكنّها اختفت بين الأشجار.

قال له- انها تنثر الماء من الجرار.. انظر.

مختفيةسأله- عمي حسون.. أينَ سنتجه هذا اليوم؟

أجابه- مدينة المنصور.

سألته- هل سنمر بمنتزه الزوراء؟

أجابه ضجراً- أي .. هيا ادفع العربة قبل أن يفوتنا النهار.

(.....)

قال له- عمي حسون... المنتزه..

تمتم- ما بهِ.

قال- حلو

نَهَرَهُ ثانية- قلت لكَ كفى ثرثرة.. هيّا ادفع..»[١٢٠]

يكون الصبي في هذه القصة (شخصاً منبسطاً) على حسب تعبير علم نفس الطفولة من حيث إنّه يشغف بالعالم الخارجي ولا ينطوي على ذاته، موجهاً انتباهه وأشواقه اتجاهاً كليّاً أو شبه كلّي نحو ما هو خارج عن الذات ساعياً إلى نقل حركة رغباته من مجال الذات الى مجال حركة أخرى يتصل بعالم الجماعة والأشياء الخارجية[١٢١].

أمّا حوار الأطفال فيما بينهم فيتميّز بالاقتضاب، فهو كلام اجرائي يرتبط بتصرفات أحدهم بازاء الآخر. حيث إنَّ الطفل قبل السابعة أو الثامنة لا يقوم بالمناقشة مع الآخرين من حيث إنه يفهم رأي الآخر ويحاول أنْ يرد عليه(١٢٢)

إنَّ الطفل الذي صارت لغته متوافرة على خزين يؤهله للتعبير يبقى مشدوداً إلى التقليد في الاتيان بمفردات لا يمتلك استيعاباً كاملاً لمدلولاتها. ذلك أن مفردات وتراكيب عدة لم تستقر بعد في حصيلة الطفل اللغوية، ولم تكن قد وقعت نهائياً تحت سيطرته التامّة، فتنشأ في سياق كلام الطفل بفعل التقليد (١٢٣).

يبد أنَّ ايراد مفردات في العمل الأدبي لها دلالات أكبر من الوعي المحتمل لطفل في أي سنة من سنوات تطوره اللغوي حتى الحادية عشرة أو الثانية عشرة، يعد عيباً في الكتابة وخللاً في التعبير.

يمكن أن نعاين هذا الأمر مع مفردتين وردتا في قصتين لقاصّين، المفردة الأولى هي (انتهازي) في قصة (ارنون) لسعد البزّاز، إذ تتفوه بها طفلة صغيرة ليس على سبيل الانشاء الذاتي والتعبير الخاص بها، إنما على سبيل التقليد بدلالة الموقف والاشارة في نص الحوار الذي تأتي المفردة فيه:

«- لماذا امتعظ أبي وترك المائدة..

سحبت دارينا الصغيرة المزيد من الغطاء إلى فمها وأنفها، وصاحت من تحت الغطاء:

لأنه انتهازي... أجابت «ديما»: أسكتي مجنونة.. مَنْ قال ذلك..

سحبت دارينا الغطاء حتى عينيها ولم يبق غير طرف شعرها الفاحم:

- أليس جيداً أن يكون انتهازياً..؟ ربما كنت سبّة. ألم تسمعي عمّي؟.»(١٢٤)

فالقاص منتبه إلى كبر الحجم الدلالي في استعماله مفردة (انتهازي). لذلك جعل الطفلة تضع المفردة بين تفسيرين، وربما ترجيح احتمالية أن تكون مفردة حسنة (أليس جيداً أن يكون انتهازياً؟ ربما كانت سُبّةً.). وتتصل بها جملة (ألم تسمعي عمّي) مما

يؤكد اكتساب الطفلة للمفردة سماعاً، فهي تقلد دون أن تسيطر على الاستعمال الوظيفي لهذه الكلمة.

على حين إنَّ مفردة أخرى هي (الرواية) تقع ناشزة في سياق حوار الأطفال في قصة (المنارة) لنجمان ياسين. إذ ترتبط مفردة (رواية) بالصوت الخارجي للمؤلف الذي يستخدم مفردة خاصة ببحوث دراسة التاريخ والأدب وأخبار الوقائع على لسان طفل:

«همس الثاني بقناعة: المعلم يعرف كل شيء.

اعترض الأول: جدتي أيضاً تعرف كل شيء وتقول أن المعلم زنديق لأنه لا يصدق الرواية عن الرسول والمنارة.»[١٢٥]

ويثير الحوار السابق مسألة مهمة في عيوب حوار الطفل. ففي صياغة جملة الطفل الأول نجد قوله (لأنه لا يصدق). وكان بالإمكان الاستغناء عن (لأنه) دون تأثير في سياق الحديث. ذلك أنّ (لأنَّ) ذات استخدام تعليلي «لتدل على علاقة سببية بين شيئين أو ظاهرتين أو أكثر.. وهذا يعني أن (لأن) تدل على علاقة منطقية مثل: هذا الحيوان ليس ميتاً لأنه يتحرك. وتبدو هنا (لأن) وكأنها مرتبطة مع (لماذا) من ناحية العلاقة السببية.»[١٢٦]

ويصعب على الطفل التحدّث من خلال تفسيرات تنزع نزوعاً منطقياً. غير أن تقدم السنّ بالطفل إلى مرحلة طفولته المتأخرة ما بين العاشرة والثانية عشرة يتيح له فرصة تمثل العلاقة السببية بين الظواهر والاشياء والتعامل مع مفردة تعليلية رابطة ومهمة هي (لأنّ). ويحتاج ذلك كله إلى وضعه في سياق مبرر من العلاقات السببية المتيسرة في ادراك الطفل.

هناك نماذج أخرى لحالات تضخيم وعي الطفل في القصة العراقية القصيرة. منها حالة اختلاط صوت الشخصية القصصية (= الطفل) بصوت السارد أو المؤلف الحقيقي أحياناً. فالقاص موسى كريدي في قصته (الكلب) يحدّد عمر الصبي بأنه لم يتجاوز الثالثة عشرة، في محاولة منه لايضاح موقعه في أعلى فئة عمرية لمرحلة طفولة يمر بها الإنسان. وتحتمل المناقشة والجدل والمقارنة والتفسير السبي للظواهر. إذ نرى الصبي

«سمير» يتحدث بلغة الكبار، وينص السرد على ذلك صراحة. دون أن نتعرف سبباً لانتقالة الوعي إلى مرحلة الكبار بلا مسوغ. نلحظ ذلك في هذا الجزء من الحوار الذي تتجلى فيه رؤية فلسفية مخالفة للصبي يثلم من خلالها مكانة موقع الأب في نفسه، وكأنه طرف خارجي غير منتمٍ إلى ذلك الأب، حتى لو كان ثمة انفصال قد حدث بين أبيه وأمه:

«- سمير أيهما أفضل الحي أم الميت؟

ولم يعرف الرجل بماذا سيجيبه صاحبه. ولكن سميراً جعل يكلم شيخه بلغة الكبار:

- يقولون.. الحي أفضل. ولكني أسألك هل تستطيع أن تميز بينهما؟

- أميز ماذا؟

- بين الحي والميت.

وبلهجة العارفين فتح أبو علية فمه وقال:

- نعم. استطيع أن أقول لك. هذا ميت لأنه فقد الحركة. وهذا حي لأنه يتحرك.. أليس كذلك؟

- لا يا عم.. ليس كذلك. فهناك الكثير من الأحياء. ليسوا بأحياء أبداً إنما هم إلى الأموات أقرب!

وسأل مثل من؟

قال الصبي: مثل والدي.

- ولكني علمت، فيما بعد أن والدك موجود.. أليس كذلك؟

- أنا وأمي وأختي أرواد، لا نحس بوجوده.»(١٢٧)

ويزيد القاص من الهوّة الفاصلة بين وعي الصبي وأفكاره المعلنة في إطلاق بعض الجمل ذات التركيب المختلف عن استعمال أي صبي آخر.. منها جملة (يكفي أن تتأكد أنَّ كل الأذكياء في العالم يحلمون..!) في سياق الحوار الآتي الذي يحلل فيه سببية أنْ يحلم الكلب:

«- كيف تعرف أن الكلب يحلم؟

تأمل سمير لحظة ثم قال:

- إنه يحلم لأنه ذكي وحساس.

- لا أفهم.. كيف؟

- يكفي أن تتأكد أن كل الأذكياء في العالم يحلمون..!»[١٢٨]

تعد الجمل ذات التنظيم الفكري والعقلي الواضح الواردة في أحاديث الأطفال من اسقاط لغة المؤلف على شخصياته. وتقود إلى احداث افتراق بين لغة الطفل والموقف الذي يمر فيه. في قصة (الدمى والبنادق) لحسب الله يحيى يظهر المؤلف وراء مفردات أطفال القصة واضحاً. عبر جمل افتعلت التعبير وحوّلته إلى صيغة شعارية لا تتناسب مع امكانات الطفل في التعبير والتصوّر. منها قول أحد الأطفال في أثناء غارة جوية لطائرات العدو: (كنا نريد مجيء الطائرات لتعطينا السرور. وها هي قد جاءت.)

وكذلك عبر حوار الأطفال المقتضب الآتي:

«-إنها طائرات مخيفة وصوتها مرعب.

- لنهرب.

- إلى أين؟نحن في الساحة والحديقة. كنا نريد الطائرات لتعطينا السرور، وها هي قد جاءت.»[١٢٩]

لم ينتبه القاص على حالة الطفل النفسية وهواجسه في أثناء هجوم طائرات معادية. حيث من الصعب أن تحل هواجس اللهو والعبث والاعجاب مكان الفزع الذي تحمله غارة جوية للأعداء. وتحمل هذه القصة كثيراًمن الجمل المتكلفة ذات الشعارية المسقطة بفعل أسباب أيديولوجية أو مرحلية معينة، منها جملة على لسان طفل:

(نريد أن نقاتل..لقد كبرنا.)

فيرد عليه طفل آخر:

(لم تعد تحب الدمى والحلوى)

فيجيبه طفل ثالث:

«لقد اخترنا البنادق.»[١٣٠]

أمّا كلام الكبار مع الأطفال فله ميزة أساس تتمثل في سعي الكبار إلى استعمال مفردات وتراكيب وصيغ تعبيرية تحقق اتصالاً مباشراً مع ادراك الطفل. ويتدرج مستوى تكيف لغة الكبار مع الصغار مع تدرج الطفل في مراحله العمرية. ففي قصة (الزجاج) للطفية الدليمي تسعى الأم إلى تبسيط الإجابة لإقناع طفلها الذي يسأل عن سبب وضع الزجاج على النوافذ فنراها تقول:

«نضعه لأسباب عديدة، فنحن نرى وراءه كل ما تحجبه الجدران من أشجار وفراشات وغيوم. ألا ترى الشمس تغمر كل شيء خارج الغرفة؟ ألا تشعر بالدفء أم أنك تحس بالبرد الآن؟.

فقال دون أن يبدو عليه الاهتمام بما قالته: أريد أن أخرج الآن.. لست بردان..»[١٣١]

غير أنّ حديث الجندي مع الطفل في قصة (السيف والزائرة) لأمجد توفيق،، يتوافر على تبسيط دلالي تمثيلي يتناسب مع وعي الطفل، ويحقق معه صلةً وتفاعلاً حين سأل الصغير الجندي:

«- هل تخاف من الحرب؟

- إذا أراد شخص أن يسرق كرتك ويمزق ملابسك التي تلبسها أيام الأعياد.. ماذا تفعل؟

قال الصغير بسرعة:

- أضربه.

- هل تخاف؟

- لا

- عندما يكون المرء مذنباً فإنه يخاف..»[١٣٢]

الهوامش:

(٥٧) د. نايف خرما/ أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، سلسلة عالم المعرفة (٩) الكويت، ط٢، ١٩٧٩، ١٢٣ .

(٥٨) د. عبد السلام الشاذلي/ شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة ١٨٨٢-١٩٥٢، دار الحداثة، بيروت ١٩٨٥، ٢٥-٢٦, .

(٥٩) و(٦٠) و(٦١) و(٦٢) في زورق واحد، ٦٧-٦٨ .

(٦٣) هو تيوفيل غوتيه شاعر وروائي فرنسي تبنّى مفهوم الفن من أجل الفن في إطار أفكار الجمالية في القرن التاسع عشر. انظر: ر. ف. جونسون/ الجمالية (ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة) وزارة الثقافة والفنون، بغداد ١٩٧٩، ٢١ .

(٦٤) في زورق واحد، ٦٨ .

(٦٥) نقلاً عن تودوروف: المبدأ الحواري، ٤٦ .

(٦٦)، (٦٧)، (٦٨)، (٦٩) في زورق واحد، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٠ على التوالي.

(٧٠) ابراهيم محمود (تصميت المرأة في المجتمع العربي)، مجلة (دراسات عربة)، بيروت، العدد ٤/٣ كانون الثاني- شباط ١٩٩٣، ٤٣ .

(٧١) زليخة.. البعد يقترب، ٩٥ .

(٧٢) و(٧٣) التمثال، ٣٣-٣٤، ٣٨ .

(٧٤) المصدر نفسه، ٣٩ .

(٧٥) زليخة... البعد يقترب، ١٠٥ .

(٧٦) الخيول/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢/ ١٩٧٩، ١١٣ .

(٧٧)، (٧٨) المصدر نفسه، ٥٥، ٥٦ .

(٧٩)، (٨٠) المصدر نفسه، ٥٦-٥٧ .

(٨١) نفسه، ٩٤ .

(٨٢) خمسينات أضاعها ضباب الأيام، ١٣٢ .

(٨٣) حكاية الولد والبنت آخر الليل، ٤٧-٤٨ .

(٨٤) ميخائيل باختين/ الخطاب الروائي (ترجمة محمد برادة) دار الأمان، الرباط ١٩٨٦، ٦٢ . كذلك (المتكلم في الرواية) مجلة (فصول)، مجلد (٥) العدد (٣) ابريل ١٩٨٥، ١١٠ .

(٨٥) حكاية الولد والبنت آخر الليل، ٥٣-٥٤ .

(٨٦) المصدر نفسه، ٥٧ .

(٨٧) مَنْ قتل حكمة الشامي، ٢٢ .

(٨٨) طه حسين/ فصول في الأدب النقد، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١١١ .

(٨٩) د. أحمد ابراهيم الهواري/ مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩، ٦٥ .

(٩٠) د. يوسف نوفل/ قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٧، ٣٣ .

(٩١) المرجع نفسه، ٣٤ .

(٩٢) د. عبد القادر القط/ في الأدب المصري المعاصر، مكتبة مصر، ١٩٥٥، ٤٢ .

(٩٣) فاتح عبد السلام (اللغة القصصية عند يوسف ادريس في ضوء الشخصية الريفية) مجلة (الأقلام) بغداد، حزيران، ١٩٨٧، ٣١ .

(٩٤) يوسف ادريس (حوار مع فوزي عبد المجيد شلبي) مجلة (البيان) الكويت، نيسان ١٩٨٥، ٧٥ .

(٩٥) د. يوسف نوفل/ قضايا الفن القصصي، ٣٤ .

(٩٦) د. ابراهيم الهواري/ مصادر نقد الرواية في الأدب العربي في مصر، ٧٤ .

(٩٧) عبد الإله أحمد (العامية في حوار القصص العراقي الحديث)، مجلة (الأديب المعاصر)، بغداد، العددان ٧ و٨، المجلد الثاني، تشرين أول ١٩٧٤، ١٠٨ .

(٩٨) غناء الفواخت، ٣٧ .

(٩٩) المصدر نفسه، ٣٩ .

(١٠٠) الوجه الآخر، ٢٢٨، ترجمة الأغنية الانكليزية الواردة بالحروف الصوتية هي:

«لو فكرنا فقط بالّذين يقيمون في الظلام والبرد، إذ لا وجود لحب يكفي ليذهبوا إليه،وما تحتاجه يا صديقي هو العاطفة، والعاطفة...»

(١٠١) موت المغني الذي ذكّرنا برائحة البنفسج، ١٩-٢٠ .

(١٠٢) حدوة حصان، ٢٢ .

(١٠٣) ج.أ. هادفيلد/ الطفولة والمراهقة (ترجمة أحمد شوكت وعدنان خالد)، مؤسسة دار الكتب، جامعة الموصل. العراق، ١٩٧٦، ١٢٦ .

(١٠٤) د. غسان يعقوب/ تطور الطفل (عند بياجيه)، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٣، ٣٢ .

(١٠٥) و(١٠٦) و(١٠٧) المملكة السوداء، ٧٨، ٧٩، ٨٠ .

(١٠٨) و(١٠٩) المصدر نفسه، ٨٠، ٧٩ .

(١١٠) د. غسان يعقوب/ تطور الطفل، ١٨ .

(١١١) المرجع نفسه، ٢٠ .

(١١٢) المملكة السوداء، ٨٥ .

(١١٣) أنظر: د. غسان يعقوب/ تطور الطفل، ٣١ وما بعدها.

(١١٤) و(١١٥) و(١١٦) الجبل الأبيض، ٢٠، ٢١، ٢١ .

(١١٧) مثال ذلك قصة (حديث الولد والبنت آخر الليل) مجموعة/ حكاية الولد والبنت، ٢٩-٤٢ .

(١١٨) الرجال والشمس، ٣٥-٣٦ .

(١١٩) البحث عن طيور البحر، ١١-٣١ .

(١٢٠) أغنية الأشجار، ٢٢، ٢٣ .

(١٢١) أنظر: ج. أ. هادفيلد/ الطفولة والمراهقة، ١٤١ .

(١٢٢) د. غسان يعقوب/ تطور الطفل، ٣٦ .

(١٢٣) د. محمد عماد الدين اسماعيل/الأطفال مرآة المجتمع: النمو النفسي والاجتماعي للطفل، سلسلة عالم المعرفة (٩٩)، الكويت، ١٩٨٦، ١١٧ .

(١٢٤) حكاية الولد والبنت آخر الليل، ١٨ .

(١٢٥) ذلك النهر الغريب، ٥١ .

(١٢٦) د. غسان يعقوب/ تطور الطفل، ٣٩ .

(١٢٧) غرف نصف مضاءة، ١٣٦-١٣٧ .

(١٢٨) المصدر نفسه، ١٣٧ .

(١٢٩) النهار يدق الأبواب/ مطبعة الأديب البغدادية، العراق، ١٩٧٧، ٣٤ .

(١٣٠) المصدر نفسه، ٣٦ .

(١٣١) إذا كنت تحب، ٦١ .

(١٣٢) الجبل الأبيض، ٧٨ .

الفصل الثالث

علاقات الحوار السردية

تقوم علاقة الحوار بالسرد على مفهوم العلاقة بين التابع والمركز أو الطاريء والثابت أو الثانوي والرئيس. فالسرد هو المركز والعنصر الثابت والمكون الرئيس للأدب القصصي الذي يتسم من خلاله بطبيعته (narrative) المميزة له نوعاً أدبياً. أمّا الحوار فهو وافد من موقع الثبات والسيطرة والمركز في الدراما إلى موقع المساعد أو الثانوي أو التابع في القصة القصيرة أو الرواية. يؤدي لقاء الحوار والسرد في بنية الخطاب القصصي وظائف جديدة تولد من تلك العلاقة الناشئة. لعل في مقدمة تلك الوظائف هي سعي الكتّاب إلى كسر الرقابة التي يمكن أن تنتج عن السرد المستمر. وحرص الكتّاب على تجريد شخوصهم من الاسقاطات الذاتية وجعلهم يتكلمون في إطار من الموضوعية والحياد. فضلاً عن الرغبة في إعطاء الشخصية بعداً درامياً. حيث إنّ من الصعب نجاة الكاتب من تأثير أقدم الفنون الأدبية وأعرقها فيه.

بيد أن ذلك لا يمكن أن يجعل الباحث يغفل أنّ أساس بنية الخطاب القصصي- من حيث إنها الصيغة التنفيذية التي تقدم من خلالها القصّة- هو القابلية السردّية التي يقع في متناولها الحدث والشخصية والفضاء الزماني والمكاني. حيث أن السردي narrative هو سمة الخطاب القصصي اللازمة والرئيسة.

في ضوء مصطلحات الخطاب الروائي والقصصي وبحوثه، يمكننا أنْ نقول أنّ قسمين رئيسين يشتركان في بنية الخطاب القصصي هما: **السرد** ، ويصفه صاحبا كتاب

«طبيعة الأدب السردي»[١٣٣] بأنه الإخبار. **والعرض** الذي «يعني الحوار بين الشخصيات»[١٣٤] ويصطلح عليه أيضاً «المشهد»[١٣٥] اعتماداً على الجذر الدرامي حيث يتم من خلاله تشخيص أقوال الشخصيات كي تتضح ملامحها عبر تبادل الأحاديث فيما بينها.

من الجدير بالذكر هنا، إنّ الحوار المؤسس للمشهد هو أسلوب سردي آخر، فقد ميّز هنري جيمس وبعده بيرسي لوبوك. «بين أسلوبين رئيسين للسرد. الأسلوب البانورامي والأسلوب المشهدي»[١٣٦]. ذلك أنّ:

(المحكي= خطاب السارد+ خطاب الممثلين)

بمعنى أنّ المحكي هو «النص السردي الذي لا يتكون فقط من الخطاب السردي الذي ينتجه السارد، بل أيضاً من الكلام الذي يلفظه الممثلون ويستشهد به السارد. فالمحكي إذن يتكون من تتابع وتناوب خطابي السارد والممثلين.»[١٣٧]

إنّ العمل القصصي يستكمل بناءه من خلال عنصرَيْ السرد والعرض. ففي السرد يكون (حكي الأحداث) و(نص الراوي) المتضمن السياق الاخباري الوصفي. أما في العرض فيكون (حكي الأقوال) أي (حكي الشخصيات) في المشهد، المتضمن الامكانية التجسيدية التمثيلية. وهذان النمطان الحكي (=السرد) ليسا منفصلين وإنْ تمكّنا من تمييز ذلك الانفصال أحياناً. غير أنهما متحدان متفاعلان لكل منهما ظلاله الواضحة على الآخر. وبذلك تظهر وظيفة جديدة للسرد والعرض من خلال تلك العلاقة، هي وظيفة تبادل الأدوار الحكائية «انطلاقاً من إنّ التمييز بين الراوي والشخصيات تمييز كلّي. ولا يتجلّى دائماً بنفس الصرامة، وذلك لأنّ تبادل الأدوار الحكائية قاعدة كلية بدورها ونقصد بها تعرض علاقات السرد والعرض بين الراوي والشخصيات للعديد من التبدلات»[١٣٨].

إذ من الممكن أن يتخلّى الراوي عن وظيفته التقليدية في تقديم (السرد) لصالح إحدى الشخصيات. ومن الجائز أيضاً أن يقوم الراوي بالاشتراك الفعلي في تكوين العرض (= المشهد) من خلال قيامه بدور حواري مستقل.

إنّ النصين، **نص الراوي ونص الشخصيات** يشتبكان في لُحمة الخطاب الحكائي عبر أشكاله المختلفة. إذ تقدم القصة دون أن نلحظ افتراقاً بين نصين قائمين على استقلالية حقيقية. ولكن يجوز للباحث في الدراسة التحليلية إخضاع القصة إلى استقلالية مفترضة تكون لنصين موجودين في داخل الخطاب القصصي الواحد.

وكما أوضحنا يبقى السرد ذا وظيفة إخبارية تجسيد كيفية الرؤية لمن يرى داخل النص فهو Telling أكثر منه Narration. ويصطلح عليه (وين بوث) اصطلاح (Tell- ing في محاولة منه لتقديم السمة الأكثر بروزاً فيه ضمن حالة السرد(Narration) التي يمثلها.

في حين يقود (العرض) على دور تكوين المساحة المشهدية في سياق وظيفة إظهار الرؤية مجسدة (Showing) لمن يتكلم[١٣٩].

من خلال الجدل القائم بين الحوار والسرد تتضح أدبية النص. ذلك «أن سمة الأدبية في النص لم تعد محصورة في بعض أجزائه دون أخرى، ولا فيما يتولد عن بعضها من صورة أو انزياحات، وإنما هي ثمرة لكل بناء النص... فأدبية الخطاب الفني ليست ملكاً عينياً لمفاصل منه دون أخرى، وإنما هي ملك مشاع بين جميع أجزائه لأنها وليدة التركيبة الكلية الجاهزه انطلاقاً من الروابط القائمة فيه، والضابطة لخصائصه البنيوية.»[١٤٠]

يتوافر السرد على قابلية عالية في توليد علاقات مختلفة، يكون قسم منها معنياً بتقنيات السرد الزمنية، ويتصل قسم آخر منها بالسارد والوظائف التي يؤديها في النص. وينعكس لذلك في توجيه الرؤية السردية لتقديم السرد.

سعيتُ إلى استخلاص العلاقات التي تتيحها النصوص القصصية التي تناولها هذا الكتاب، مفيداً من معطيات الدراسات السردية، في ضوء المرتكز الأساس في التعامل مع السرد بوصفه ثانوياً من حيث اهتمام البحث، الذي عقد على الحوار موضوعه الأساس.

العلاقة الأولى: يتوافر السرد بوصفه تتابعاً للجمل والعبارات والوحدات على امكانية استيعاب كبيرة، تستطيع أنْ تجعل الحوار يتلبس ببنية السرد فيندمج بها، مؤدياً إلى صياغة سردية موحدة. ويكون الكلام غير المباشر من الحوار أكثر اندماجاً بالسرد. لذلك اصطلح عليه قسم من الباحثين مصطلح الحوار السردي[١٤١] لقدرته على تأدية هذه الوظيفة بذاته من جهة، وبعلاقته ببنية السرد من جهة أخرى.

نلحظ ذلك في قصة (الكلب) لموسى كريدي. وسأعمد إلى وضع خط تحت الكلام غير المباشر داخل النص المقتطع للتوضيح:

«فكّر أن يخرج إلى إحدى حانات الدرجة الأولى على أن يعود أوائل الصبح مثقلاً بالخمر والنعاس والتهديد بالطلاق. شيء محزن أن يتركها في الغرفة تتنهد. وأكثر حزناً أن تجلس فترى انعكاس الدمع في الزجاج الملون وترى عينيها الواسعتين ذابلتين وهما تفقدان ببطء لونهما البنفسجي وترمشان في وحشة الليل. **قال انه لن يخرج هذه الليلة. انّ مزاجه السيء الآن لا يشجعه على مغادرة البيت.** أمّاهي فقد تردد خطوها في الفسحة المقابلة للمطبخ. أقبلت نحوه تحمل طبقاً من طعام المساء وضعت الطبق البيضوي الشكل على مضض **وتراجعت نحو الخلف دون أن تقول أي شيء.** »[١٤٢]

ويندمج الكلام المباشر للحوار في داخل السرد حين يأتي الحوار في صيغة خلاصة لحوارات كثيرة قد حدثت في زمن أو موقف غير محددين. فكأنّ الصوت الذي يرد في الحوار صوت جماعي، يتوافر على سمة الارتباط بالحديث الذاتي، ولكنه يرجح أنْ يكون تلخيصاً لأحاديث خارجية كثيرة، هو أقرب إليها. نرقب ذلك في قصة (ساحل آخر للموت) لموسى كريدي، إذْ يتضح الاندماج القوي بين الحوار المباشر والسرد في وحدة متكاملة.

«وانفضّ الزحام،وتدفقت مواكب "الأطراف" ولا أثر لجثته. **أين دفنوها؟ لم تدفن... أهي في المستشفى؟ لا.. أين إذن؟ لا أحد يدري. ذابت؟ لا. احترقت؟ نعم.** »[١٣٤]

إنّ ما يعزز كون تلك الأصوات- المؤشرة بخط تحتها تمتاز بوحدة الصوت الجماعي هو المقطع الآخر في القصة نفسها حيث ترد جملة (ربّما اختطفته السماء). وكأنها من نطق الجميع على حد سواء، كما يرد هنا:

«في صباح اليوم الثاني نزلت الشمس كعادتها فلم ينهض أحد لكن الناس نهضوا في الضحى، وتراكضوا أيضاً، وصاحوا بأعلى أصواتهم، عملوا وتناسلوا أيضاً وناموا الظهيرة، ثم أفاقوا **ربّما اختطفته السماء**»(١٤٤)

يكتسب السرد بعلاقته مع الحوار هنا غنى وعمقاً من الداخل. فلا يعد سطحاً خارجياً ينقل تفاصيل حركة من خلال دور مراقبة. وإنّما هو نمو والتحام بين أجزاء عدة في الكيان الموحد للسرد.

وللحوار الداخلي حصة في تحقيق تجانس واندماج مع السرد، لا سيما مناجاة النفس التي تكون مرتبطة بلحظة عرض السرد للموقف أو الحالة. يمكن ملاحظة ذلك في قصة (موت المغني الذي ذكّرنا برائحة البنفسج) لمحمد عبد المجيد. إذ تقوم القصة على صراع ما بين الذات والآخر. فالفتاة الجميلة (خضرة) تحب جدوع المحيناوي الرجل العجوز الذي يمتلك وسامة تأسر ناس القرى غير أنّ الرجل هو أبوها في حقيقة الأمر. وحين تعلم بالسر وتكاشفه به يقوم بقتلها ويركض مجنوناً. يقدم السارد صورة سردية موجزة متصلاً بذلك السرد، فكأنهما جزء واحد. وذلك في مقطع منفصل بعنوان(ملاحظة):

«ملاحظة:

خضرة: لقد تعلمت في المدارس، وتعبت، وامتلأت بحياة المدن الملونة... كرهتها .. حياة زائفة.. وقررت المجيء إلى (اسعيدة)

لماذا؟

لا أعرف بالضبط..!

ربما هو الحنين.. أو الهرب.

ونظرت.. وكان الهور مليئاً بفاكهة الحزن والعذاب.. وكنت محترقة برائحة الرجال.. كل ضحكة تورق في أعماقك.. رجفة متوحشة.. وحين كنت تقابلينهم.. تتحولين إلى رماد.. رماد ملتهب.. يتوهج في الليل فقط:

لست سلطانة هذا الزمان يا بنت السامر. فأنا كسمكة تتأوّه برعب.. وجسدي يتدحرج فوق الفراش.. والفراغ الواسع البارد يدمرني.. ولا شيء يضمني بدفء.. لا يد تمتد إليّ.. إلاّ رائحة الهور وبكاء طيور الماء. ونهضت خضرة... »[١٤٥]

العلاقة الثانية: تؤدي الحكاية داخل السرد دوراً في تكوين هذه العلاقة. حين يتضمن السرد حكايات ثانوية تأتي في سياق الحكايات الرئيسة التي يعبر عنها السرد. وتكون تلك الحكايات مصاغة غالباً، بطريقة الحوار غير المباشر من خلال تقديم السارد شخصية معينة في القصة تقوم بسرد حكاية أخرى داخل النص. حكاية لها استقلالية نسبية من حيث امتلاكها لبداية وقضية (أزمة) ونهاية ويسمي تودوروف هذه الحالة (التضمين) الذي هو «إدخال قصة في قصة أخرى»[١٤٦] أو هو سرد مؤطر أو ترصيع[١٤٧].

وثمة مَنْ يطلق على هذه الحكاية الناشئة في داخل الحكاية الأكبر للقصّة «سرد من الدرجة الثانية»[١٤٨]. ومنهم مَنْ يسميها «سرد داخل سرد»[١٤٩].

إنَّ الحكاية الثانوية المقصودة هنا تأتي في معرض أحاديث الشخصيات غالباً. أو تكون حكاية متداخلة مع بنية السرد، تؤدي وظيفة اضاءة لتصورات معينة جديدة تسعى الشخصية القصصية إلى ايضاحها. إذْ تقوم تلك الحكاية بوظيفة حوارية مع السرد العام للقصة، تدفع إلى تنمية الحدث في تشويق وجذب. فضلاً عن إنها تتوافر ذاتياً على عناصر حوارية خاصة بها.

في قصة (معسكر الاعتقال الصحراوي رقم١٢٥) لجليل القيسي، يقدم الراوي سرداً من الدرجة الثانية من خلال حكاية ترويها الشخصية الرئيسة في القصّة، وهي تعرض لأمثلة حية عن واقع العيش في ذلك المعتقل القاسي. ويعمل الراوي على تضمين تلك الحكاية جملاً من الحوار الأساس الذي حصل بين السجناء، حين وقعت الحادثة التي ترويها الحكاية المعدّة هنا سرداً من الدرجة الثانية.

«وبعد انهماك طويل في العمل قال: أتعرف كيف ألقي عليّ القبض؟. كنّا ثلاثة كان أحدنا مطعوناً في بطنه. وكان من المفروض أن أحمله إلى مسافة معينة. ورفيقي الآخر إلى مسافة أخرى، وهل يجب أن أذكرك بالرمل في الظهيرة؟ ألقيناه على الرمل، كان جرح بطنه كبيراً. أتعرف ماذا فعل رفيقي الثالث؟ حفر بئراً بطول قامة رفيقنا المطعون. وألقاه فيها بعد أن صوّب طلقاً نارياً على رأسه. وقال: (سيرتاح إلى الأبد). آه بدأت أنساه بعد كل ذاك الذي رأيناه عبر تنقلنا في المعتقلات.»(١٥٠)

ويسعى السارد في قصة (احتضار الرسّام) لمحمد خضيّر إلى جعل السرد مفتوحاً غير قابل للانغلاق ومستعداً لاستقبال المزيد من الإضافات التي تغذيه كروافد. إذْ يقوم السارد بعرض مقاطع من حياة (محمود أفندي) الذي تعلم الرسم حين كان أسيراً في (بونا). «وكان محمود أفندي قد تابع الوالي داؤد باشا في جولات عدّة. يخرج بها ليتفقد شؤون الولاية وكانت تلك الجولات تصيب محمود أفندي بإنهاك شديد. إنه يجلس الآن أمام منضدة العمل ويشعر بخذلان أصابعه التي تتحسّس ملمس الورق الخشن قبل أن يضع الوالي في بداية جولة أخرى هي جولته الأخيرة في أسواق ومحلات بغداد....»(١٥١).

ومن ثم تبدأ حكاية الجولة الأخيرة مباشرة بعد ذلك السرد. «ستبدأ الرحلة من اصطبلات القلعة. فبعد أن غادر داؤد باشا السراي توجّه إلى القلعة.ولأن الطاعون قد أتى على حاشيته من الموظفين ورؤساء الانكشارية، فلم يخرج معه سوى سمّاك كان يجهز له طعامه. كان الوالي في الخمسين. وقد أصيب نفسه بالطاعون، وفي القلعة أخبره سائس مذعور أنّ أمير الاصطبل مريض في المخزن. ومن المستحيل الاحتفاظ بالخيول . فما نجا منها تحول إلى طعم. ثم أسرج حصاناً هزيلاً. وإلى هنا ، وضع الرسّام السمّاك السائس المذعور خلف الوالي والحصان . وخلف الجميع رسم جزءً من القلعة وأبراجها الخالية من الجنود.»(١٥٢)

إنّ الوظيفة الأساس التي تؤديها هذه العلاقة بين الحوار والسرد، هي نفسها التي يؤديها الحوار السردي. ففي جوهرها يمكن الاختصار وتلخيص الحدث والزمن والمحافظة

أحياناً على نصوص بعض الجمل التي يوردها السارد بنصها الحرفي، لأهميتها وتأثيرها في كيان الحكاية كلها.

العلاقة الثالثة: في هذه العلاقة الجديدة بين الحوار والسرد، يكتسب السرد سمة حوارية، تجعل بالإمكان تحويله إلى حوار دون أن يحدث ارتباك في البناء والدلالة لأنّ الحوار يرتبط ارتباطاً بنائياً بالسرد من حيث أن متمّم له اتجاهاً ونفساً ومطاوعةً ومفردةً وتركيباً. وفي ضوء هذه الصلة يمكن أن نلمح اشتقاقاً قائماً بين الاثنين.

فإذا حاولت تحويل الحوار إلى سرد استغناءً عنه، لطاوعك انسجاماً مع تركيب السرد الوارد في القصة أصلاً. وقد وجدتُ أن هذا الحوار على قدر كبير من التركيب الخاص للمفردات من حيث الخيال الواسع وتوتر المفردة وانتقائية عالية في اختيار اللفظة وضبابية الأحلام والأخيلة. وكأنّ الحوار يقع في فراغ، وينطلق من فراغ، ومن ثمّ يعود إليه. إذ يتحرك في المجال الذهني أكثر منه حركة في مساحة الواقع، على الرغم من إنه حوار خارجي تناوبي، وليس حواراً داخلياً مونولوجياً.

بيد أنه من الصعب الحسم بالقول أنّه حوار يقع بين شخصين محددين. إذ ربّما كان أقرب إلى صوت الشخصية الواحدة إذا تحدثت إلى نفسها. ولكنه ليس كذلك تماماً لأنّه لا يعد حواراً فردياً داخلياً أيضاً.

لقد ظهر هذا النوع من الحوار في أعمال جيلي الستينيات والسبعينيات كثيراً. وأقدّم قصة (مفارقات باردة من زمن ساخن جداً) لعبد الرحمن مجيد الربيعي أنموذجاً لهذه العلاقة التداخلية والتعويضية بين لغتي الحوار والسرد. إذ يقدم السرد صوراً مخلوطة لعالم مضطرب متداخل، يستحضر السارد فيه أجزاءً من حركة الناس في جو من التداعي الذي يعبر عن اليأس السياسي الذي أصابه.

تبدأ القصة بهذا المقطع:«مهمة أن ألقاك هي التي تلح عليّ اليوم. تحدثوا كثيراً عن الحرب الفيتنامية وقصور الخلفاء وآثار مدينة الوركاء. ولكنني مصرّ على الآن على أن أحيي ليلة حافلة»[١٥٣] ويتابع السارد «كنت أحمرّ خجلاً، وأنا ألهج بالبكاء في هذه اللحظات، آنذاك تركت موديل الحذاء الذي قررت شراءه. وفكرت بالمشي حافياً. كان لي

ثوب مقلّم. وكنت أركض، وكانت الجموع تهتف بسقوطي وتلاحقني من منفى إلى آخر، وقد فكرت في الاختباء، ولكنهم نسفوا المكان وتركوني أرفرف وحيداً كالراية.»(١٥٤) ويضيف السارد «وكنت أبتلع ندائي الأخير، وأتقمص سلوك الرابحين وأزحف على الأرصفة، أفحّ، ولذلك فإن سينما غرناطة لن تشهد لقاءً جديداً. كان شيئاً رائعاً يا (س) لذلك سأكشف ذلك التاريخ الملوث الذي نسجناه معاً ثم كفرنا به»(١٥٥).

ومن ثم يأتي حوار بين الشخصية الرئيسة (=السارد) و(س):

«- وبعد؟

-(س)

- كيف تشنق إذن.

- وهل قلت شيئاً؟ ليلى المريضة في العراق. ها هي القلوب تواصل عزف سنفونية الألم الكبير، تأتي الأفواج. نركد منهوكي القوى على أرصفة المدينة، ندخن، الليل والخيام ووجه المتنبي وحنجرة قيس، ليلى الكذبة تموء على مقربة من مضارب القبيلة، جاء يطلب ناراً ثمّ ملأ الحيَّ ناراً!

- ولماذا تصدقينهم.

- وأدعوا لرجمك أيضاً.»(١٥٦)

سمةُ التركيب في هذا الحوار هي نفس سمة تركيب السرد، من حيث تقديم الصور المتداخلة. ولعلّنا في المقطع الختامي للقصة نجد تقريباً أكثر وضوحاً لهذه العلاقة إذ يرد في المقطع:

«منصور(س) مصطفى. ألعاب نارية يطلقها رجل مخمور ثم يقهقه- الوزن ٨٥ كيلو غراماً، الوظيفة: محاسب في شركة للانشاءات، الدخل الشهري: ثلاثون ديناراً فقط العينان: شهلاوان. اللون: أسمر، المدينة.

- لماذا تصنع هذا التقويم؟

- لأعطي للسرقة أبعادها.

"س" تصطفق مخذولة. ،بعد كل إرهاصة حب خائبة تلتجئ إلى زندك وكلماتك وتود لو تلهب جسدها بك ثانية، ما زال الجحيم يئن في جسدها، لا منصور ولا مصطفى ولا التتار ولا تشنجات كل الرجال المرتمين في المقاهي يلعبون النرد ويشتمون بعضهم.

- (س) باب يجب أنْ يوصد.

- ان ارتأيت هذا فافعله.

- نوافذي لم تعد تقاوم العصف.

- أحب الريح والأجنحة، وفي داخلي تغرد أنشودة سفر قديمة.

-(س) ستبقى شيئاً من المخلفات.

- وقد تطيق النهوض؟

- ربَّما.

- وفي هذه الدائرة سأبقي مخشراً، المزيد من الديون والأولاد . واسمي يظهر كل خميس في مجلتي الضاحكة.

- هجرة يائسة.

- لقد قصُّوا جناحي منذ زمن بعيد.

- أكره الأقبية والأظافر. وأحب العيون والغيوم وحداء الصحراء!

- كنت أحب صفير القطار وهدير المحركات. أما الآن فأحب النوم وصوت أم كلثوم.

- الحلم.

- لا تعد لترديد مواويل الهزيمة!

- هذه المرة شيء آخر، أقسم لك.

"س" انطوت»(١٥٧)

بالإمكان إعادة كتابة الحوار السابق بطريقة سردية وستكون متناسبة مع طريقة السارد في تقديم هذه القصة ذات الجو الكابوسي المختلط. نلاحظ ذلك في الصياغة الجديدة التي أقدمها للحوار السابق متصلاً بجزء من السرد الوارد في المقطع المذكور من القصة. عامداً إلى رصف أصوات الحوار في شكل سردي يشبه بنية السرد العامة في القصة كلها. « ما زال الجحيم يئن في جسدها. لا منصور ولا مصطفى ولا التتار ولا تشنجات كل الرجال المرتمين في المقاهي يلعبون النرد ويشتمون بعضهم."س" باب يجب أن يوصد . إن ارتأيت هذا فافعله، نوافذي لم تعد تقاوم العصف. أحب الريح والأجنحة ، وفي داخلي تغرد أنشودة سفر قديمة "س" ستبقى شيئاً من المخلفات، وقد تطيق النهوض. ربّما..... وفي هذه الدائرة سأبقى مخثراً، المزيد من الديون والأولاد ، واسمي يظهر كل خميس في مجلتي الضاحكة. هجرة يائسة . لقد قصّوا جناحي منذ زمن بعيد.... »

ان ما يعين على إقامة هذا النوع من التبادل بين أدائي الحوار والسرد في علاقة تحويلية ممكنة، هو غموض شخصيات المتحاورين. فالحوار الذي يرد في القصة هو أصوات مجرّدة تتلاقى وتتنافر. ويضمن الحوار نفس الطبيعة التركيبية لجو القصة المقدم من خلال السرد. ويبرر هذا الأمر ضياع أصوات المتحاورين في فراغ من الضباب الذي يسكن القصة وينعكس في بنائها كلياً.

كان القاص يجهد نفسه من أجل تحميل الواقع تلك الانعكاسات النفسية المحتدمة في نفس البطل. وهي جزء من أجواء القاص نفسها. فضلاً عن إنّ أسلوب كتابة هذه القصة في مقاطع منفصلة لا يتيح لعملية السرد تدفقاً متسلسلاً داخل القصة.

تقوم قصة (افتراضات ناقصة وعادية في مدينة سائفة) لسعد البزاز على البناء القابل نفسه لتحويل الحوار إلى سرد ضمن أجواء حرب حزيران ١٩٦٧ وآثارها الكابوسية على الذات العربية. حيث التداخل بين السرد والحوار من حيث تمازج السمات التركيبية لكل منهما. فالقصة مقسمة على ثلاثة افتراضات لشخص يعيش انعكاسات

هزيمة الجندي الذي صارت هزيمته كابوساً يطاردها بين اليقظة والحلم. فتختلط مرئيات الواقع في عينيه، وتتبادل الحواس مواقعها في تراسل متناغم مع تركيبة الحوار والسرد.

«- أنا أحلم- سيحدث كل شيء محرم. اللون. الصوت. الرائحة. أصوات الجنود المبحوحة. أحسها آتية. الألوان صرت إدرك رائحتها التي تشبه الطلع.

- قف.

- لماذا؟

- التجول ممنوع.

- أنا مسؤول عن نفسي.

- نحن مسؤولون عنك.

- ماذا يحدث.

- المدينة تتعرض لغارة جوية.

- اتركوني أدافع معكم.

- نحن الذين ندافع عنك وعن الآخرين.

"اختفى" "أنت نائم" "بل أحاول أن أنام".»[١٥٨]

وتحتدم هذه الحالة في القصة عبر حوار الافتراض الثالث الذي يختتم القصة.

«- سندفنك.

- ولكنني لم أفعل ما يستحق هذا!

- قاتلوا دفاعاً عنك ولم تقاتل.

- أردت أن أنام فقط.

- لم تنم.

- أردت أن أكون يقظاً وأقاتل.

- ولم تكن.

- كيف؟

- كنت غائباً.

- كيف؟

- اختبأت في سنبلة.

- وماذا حدث؟

- احترقت السنبلة وخرجت.

أخذوني. كانت عليهم أردية حمراء، ولهم وجوه لم أرها من قبل،. كانوا مسلحين، كانوا غاضبين. كانوا يقبضون على يدي بقوة مخيفة»[١٥٩].

ينسجم هذا الحوار المعتمد على اختيار موحٍ للفظة والتركيب معاً مع التكوين الدلالي الترميزي لبناء القصة. وهو مطواع للحالة البنائية المتوترة لكي يتحول إلى شكل سردي مع الابقاء على خصائصه اللفظية. ذلك أن للمتحاورين شخصيات غامضة، غير ظاهرة أصلاً، لها سمة المجموع المنسجم مع الحالة الفكرية التي تعبر عنها القصة.

العلاقة الرابعة: في كثير من القصص يصحب الحوار السرد في جميع مراحل تطوره. فالحوار ينمو من خلال السرد. فضلاً عن أنَّ السرد ذو علاقة متصلة بالحوار. يمكن القول إن هذه من ميزات القصة الفنية الناجحة. إذ أن الخلل الذي ينتاب علاقة الحوار بالسرد يبدأ من هذه العلاقة مباشرةً. فالسرد هو العنصر الأساس في بناء الفن القصصي عامة، ويأتي الحوار ليقيم تكوينات مشهدية تعطي أهمية وتميزاً لأقوال الشخصيات المعنية بالحدث. ويخضع المشهد هنا إلى انتقاء كبير، لأنه استدعاء لحظات حية في سياق الزمن وتثبيتها في اطار مشهد محدد له زمكانيته الخاصة به.

إنّ القول الذي يرويه الراوي على علاقة كبيرة بالقول الذي يرد على لسان الشخصية. وجدت في قصة (الشفيع) لمحمد خضيّر أنموذجاً مناسباً لتجسيد تلك

العلاقة بين الحوار والسرد في مصاحبة متوازنة. فالقصة قائمة على هاجس الانتظار الذي يسود مجموعة كبيرة من الناس في مكان وزمان محددين، لمناسبة الزيارة السنوية لمرقد الإمام الحسين عليه السلام. حيث الناس ينتظرون مواكب الزائرين من مدن مختلفة.

ثمّة علاقة وثيقة بين متابعة السارد لحركة الزائرين وأحاديث الناس في غرف متفرقة من المكان. ويمتاز الحوار في هذه القصة بالدقة والايجاز، في الوقت الذي تنقل لنا عين السارد تفاصيل الحركة ووصفاً مقرباً للأشياء في الفضاء. ويتخذ السادر لنفسه عيناً تشبه الكاميرا في التقاط لقطات مختلفة. فثمة لقطة نازلة من أعلى إلى أسفل «وفي نفق السلم الثاني خفت هدير المراثي وبدت أصداء لطم الصدور كتكسّر أوانٍ فخارية، ثم في منتصف السلم الثالث كتحطم عظام الحيّات، تراشق الحصى تحت سنابك الخيول المغيرة في برية الرمل الشاسعة حول الفرات تحمل فرسانها المشرعي السيوف بخوذهم ودرقهم اللامعة. وتدريجياً أخذت الايقاعات المتسلسلة بانتظام في التخافت مع الهبوط البطيء لأقدام المرأة الحبلى من درجة لدرجة أوطأ.، وفي الفسحة التي تؤلفها نهاية السلم الثالث، وأمام باب غرفة منخفضة تقعي امرأة ترقب طفلها المتغوط في مقعدته، وسألتها الحبلى:

- ألم يتوقف اسهال ابنك؟

وأجابت المرأة: احسن من قبل يا أختي.»(١٦٠)

إنّ الحوار الذي تنتهي اليه عين السارد النازلة درجة فدرجة من أعلى السلم إلى الغرف الخفيضة، هو حوار تصويري له دلالة تشبه الدلالة التي يمنحها السرد في تقديمه صورة المكان اشخاصاً واشياءً. ولا تقف مصاحبة الحوار للسرد عند حدود هذه الوظيفة في تعميق التصوير، وإنما تتعداها في ارتباطها بالشخصية الرئيسة التي تتحرك على مساحة السرد، وهي المرأة الحبلى. إذ ينتقي السارد النقاط المهمة والحاسمة التي يثيرها السرد في تقديمه المرأة الحبلى. ليقدم بصحبتها احاديث منتخبة لهذه المرأة مع نساء اخريات في جو من الترقب والحذر لمواكب الزائرين، وهو ترقب ينعكس داخلياً على وضع المخاض الذي تنتظره المرأة الحبلى في روح خاشعة تتلبس بفكرة الشفيع وهي تجلس على المرمر.

ويجيء الحوار في خاتمة القصة تتمّة لحركة السرد الذي بذل الراوي جهده كي يوصله إلى نقطة متفجرة من الترقب، وهي نقطة الولادة المنتظرة التي سعى الراوي إلى تحقيق حصولها في هذا الزمن الخاص، والمكان المقصود روحياً.

نلحظ في المقطع الحواري الآتي قدرة الحوار نفسه على النفاذ إلى إعادة تصوير ما حدث من خلال تلخيص دقيق ولمحة معبرة عامة، كان السرد قد توقف عند تفصيلات منتخبة فيها.

«وقال مَن يجلس على الدكّة:

- انهضي الآن ولنذهب للنزول وسآتيك بالعشاء ثم تنامين. انك تعرفين انها أيام خطرة عليك. وفي اية لحظة يحدث ذلك لك. ذهب موكبنا لزيارة المراقد الأخرى ويجب أن أتبعهم.

قالت الحبلى: سأبقى هنا.

- كيف؟ قد يحدث ذلك وأنت هنا.

- اذن سيكون مسقط رأسه على هذا البلاط وسيكون وفياً أيضاً. أنظر إلى كل هؤلاء الزوّار كم هم أوفياء. جاءوا سيراً على الأقدام مع طرق السيارات تحت الشمس وفي الظلام. هل رأيتهم؟ كانوا يسترشدون بأضواء السيارات. ولقد رأيناهم في الطرق المتربة يحملون راياتهم أيضاً. كانوا يتسابقون إلى الوصول. والآن هم يرقدون في الساحات وعلى الأرصفة وفي الصحف. يا شفيعي. سيكون وفياً مثلهم وسأدعه يشترك في المواكب وسأسميه باسمك يا شفيعي.

- نزيهة.

- لست نائمة. اذهب ولن يحدث لي شيء الآن. وسأنتظرك حتى ترجع.

- أأنت متأكدة؟.»(١٦١)

بيد أن لهذا الأسلوب في مصاحبة الحوار للسرد مزالق عدة، أهمها الوقوع في رتابة الانتقال المتكرر بين سرد وحوار في متابعة حالة أو موقف. وقد استطاع محمد

خضير أن يتخلص من هذا المزلق بعمله على تجديد وظيفة الراوي وهو يسرد من خلال تنويعه الموضوعات التي انتقل إليها الحوار بين مقاطع السرد. فثمة أكثر من شخصية تحاور المرأة الحبلى بأحاديث شتى ومختصرة تسهّل على القاص أن يجعل الراوي متحرراً من أسر الحوار إلى مساحة أخرى هي السرد.

في حين تبدو الحالة نفسها موجودة في قصة (طقوس العائلة) لموسى كريدي غير أن القصة لا تستطيع أحياناً التخلص من ايقاع الرتابة الناتج عن تعاقب صوتي الحوار والسرد. ذلك أن الحوار ظل من بداية القصة حتى خاتمتها ثنائياً محصوراً في حركة موضوع واحد، بين الضيف القادم من أمكنة العتبات المقدسة في كربلاء وصاحبهُ الذي يتجول معه في أزقة المدينة وشوارعها في ذلك الجو الاحتفالي المهيب. حيث تجري طقوس يندهش لها الضيف وتبدو غريبة عليه تماماً.

أما في جانب السرد فنلحظ صوت السارد عبر نسيج السرد، وهو صوت يرتبط بوشائج مع صوت الحوار. نجد أنَّ السرد يبدأ في معظم مقاطعه التالية للحوار الثنائي، في صيغة فعلية تبدو ردّ فعل على الحديث الذي سبقها.

«- أريد أن أرجع.

- ولكنك لم تر شيئاً.

- لقد بدأت الحمى تضايقني.

- ألا تريد أن ترى السيوف والناس و...

- لا أريد أن أرى أحداً.

كانا معاً وأقنَعَهُ على البقاء فعدل عن رأيه وكان الضيف يرى المدينة لأول مرة...»(١٦٢)

تتمخض علاقة المصاحبة أيضاً عن حالة استباق الحوار للسرد وتكوين مشهد افتتاحي يلحق به السرد ليتعقب حركة الحوار. وسعى كثير من القاصّين إلى تقديم الحوار في مداخل القصص أو في مقدمات المقاطع. في سعي منهم إلى تجاوز التقليد في

الافتتاح السردي للقصص. والعمل على لفت الانتباه إلى الحدث الحي من وجهة نظر موضوعية، بلا مؤشر من الراوي. تفتتح قصة (الخروج من البحر... للبحث عن طيور البحر) لسعد البزاز بحوار بين الشخصية الرئيسة التي يمثلها الأديب الفلسطيني عمّار الخارج من المعتقل وأحد أصدقائه العراقيين. إذ تتركز في هذا المشهد الحواري أزمة الشخصية، عبر تكثيف وايجاز في الزمن.

«- هل تتذكر يوم اطلاقك..؟

- أوف.. كاسك..

ضحك الأول: لعلّ سؤالي سخيف..

- اقصد حدثني عن ذلك اليوم.

- لا تجعلني أضحك.. كاسك.

- هل كنت تتوقع اطلاق سراحك كما حدث؟ شيء آخر.. الحرب هل فاجأتك..

- أوه.. دع الأمر. أقول كأسك.

- .. كاسك...

تصطك كاسا الرجلين عمّار ومجاوره. وتواصل الغناء في حناجر حول الطاولة المليئة بكؤوس فارغة إلى النصف وضحكات عالية وغناء مبحوح... وامرأة واحدة.

- غناؤكم حزين... وهو يعجبني.

(.............)

- عام ١٩٤٨، كنت استمع إلى أغنياتكم من الجنود وظلت تصل أذني من أفواه الجنود العراقيين الذين خسروا كل شيء في صراع يهود الشرق ويهود الغرب...»[١٦٣].

إنّ الوظيفة التي ينبغي تحققها من استباقية الحوار للسرد قد لا تتحقق غالباً في قصص تعتمد الاسلوب نفسه. فقصة (طقوس العائلة) لموسى كريدي تعتمد على المفتتح الحواري نفسه المفضي إلى السرد، غير أنه حوار عام لا تتركز منه نقطة متأزّمة تبرر

اختيار المدخل الحواري دون السرد في البناء. فضلاً عن أنَّ الحوار هنا لا يمتلك امكانية مقومات مشهد. حيث تبتديء القصة:

«هل تخف الخيول؟

- من هنا تبدأ حركتها.

- متى؟

- في أول الليل.

كانا في نقطة لتجميع الخيول، ودخلا معاً خلال الحركة ووجدا أنهما بسبيل وضع غير مألوف بدأ يتشكل ببطء عبر أصوات تضج...»(١٦٤)

قد تكون المصاحبة بين الحوار والسرد ذات ايقاع متحد. فالسرد متدافع سريع، يعقبه أو يتخلل فيه حوار له سرعة مشابهة. نجد ذلك في قصة (من مغامرات أحمد العيد في لياليه الحافلة) لعد الرحمن مجيد الربيعي، حيث أن القصة مقسّمة على مقاطع ولقطات منفصلة سريعة في سرد الحدث. وإنّ كل شيء سريع. لقطات وملاحظات واستدراكات من حياة شخصية مغامرة في أحد الاحياء الشعبية. فالسارد على عجلة من أمره يحاول استذكار كل شيء عن (أحمد العيد) معترفاً في بداية القصة بالقول:

«من أجل الإلمام بتشعبات ليالي احمد العيد الحافلة يتعذر عليّ أن أروي الأحداث وفق تتابعها فلكل ليلة مآثرها، ولكل جلسة حكاياها. وها أنا أروي البعض- كذا- منها اعتمداً على ذاكرتي وربمّا نسيت حكايات أكثر دعابة وأهمية وأظنني معذوراً....»(١٦٥).

يبدو من هذا الاعتراف أن عمل المخيلة ضعيف في تركيب القصة، التي تقوم في بنائها على تجميع استذكارات لم يفعل القاص غير تقطيعها إلى (لقطة أولى- استدراك حول بدانة أحمد العيد- لقطة ثانية- ايضاح- وقفة- ملاحظة أخرى عن زواج أحمد العيد- عودة لليلة الأولى بعدَ زواج أحمد العيد- هامش صغير- ملاحظة جانبية... الخ). وإذا كانت القصة ذات مبنى رمزياً فلربمّا أصبح التوافق بين التقطيع والمضمون

اختيار المدخل الحواري دون السرد في البناء. فضلاً عن أنّ الحوار هنا لا يمتلك امكانية مقومات مشهد. حيث تبتديء القصة:

«هل تخف الخيول؟

- من هنا تبدأ حركتها.

- متى؟

- في أول الليل.

كانا في نقطة لتجميع الخيول، ودخلا معاً خلال الحركة ووجدا أنهما بسبيل وضع غير مألوف بدأ يتشكل ببطء عبر أصوات تضج...»[١٦٤]

قد تكون المصاحبة بين الحوار والسرد ذات ايقاع متحد. فالسرد متدافع سريع، يعقبه أو يتخلل فيه حوار له سرعة مشابهة. نجد ذلك في قصة (من مغامرات أحمد العيد في لياليه الحافلة) لعد الرحمن مجيد الربيعي، حيث أن القصة مقسّمة على مقاطع ولقطات منفصلة سريعة في سرد الحدث. وإنّ كل شيء سريع. لقطات وملاحظات واستدراكات من حياة شخصية مغامرة في أحد الاحياء الشعبية. فالسارد على عجلة من أمره يحاول استذكار كل شيء عن (أحمد العيد) معترفاً في بداية القصة بالقول:

«من أجل الإلمام بتشعبات ليالي احمد العيد الحافلة يتعذر عليّ أن أروي الأحداث وفق تتابعها فلكل ليلة مآثرها، ولكل جلسة حكاياها. وها أنا أروي البعض- كذا- منها اعتمداً على ذاكرتي وربمّا نسيت حكايات أكثر دعابة وأهمية وأظنني معذوراً....»[١٦٥].

يبدو من هذا الاعتراف أن عمل المخيلة ضعيف في تركيب القصة، التي تقوم في بنائها على تجميع استذكارات لم يفعل القاص غير تقطيعها إلى (لقطة أولى- استدراك حول بدانة أحمد العيد- لقطة ثانية- ايضاح- وقفة- ملاحظة أخرى عن زواج أحمد العيد- عودة لليلة الأولى بعدَ زواج أحمد العيد- هامش صغير- ملاحظة جانبية... الخ). وإذا كانت القصة ذات مبنى رمزياً فلربمّا أصبح التوافق بين التقطيع والمضمون

مبرراً. لقد سعى القاص إلى اختيار حوارات قصيرة سريعة منتقاة، لتتناسب مع سرعة تقديم الراوي للسرد، وقد كان له ذلك، ولكنه اختيار منتقى أكثر مما يجب حتى أننا لا نلحظ سوى صوت (أحمد العيد) والجمل التي قالها رداً وإجابة أو سؤالاً:

«ولكن صرخته الجديدة بدأت تأخذ معناها، حيث ينسحب من الليل نصفه، وما زالت لدى أحمد العيد الطاقة لأن يواصل، وعندما ننهض يقول بحزن:

- كل الآذان تبدو موصدة أمام صراخي الضاري.»(١٦٦)

أو في مقطع آخر: «ضحكت وأنا أردد:

- بالتأكيد.

- ولكن هذا العالم الرديء سيعترف بي يوماً.

ورفع صوته أكثر وهو يعلن:

- أيها العالم ستركع لأحمد العيد وستطلب منه العفو لأنك شاكسته دوماً.»(١٦٧)

وفي لقطة كاملة تحت عنوان (لقطة تاسعة) تجيء السرعة في الحوار والسرد على النحو الآتي:

«لقطة تاسعة: كانت حصيلته قدحاً كاملاً ومملحة ومصباحاً كهربائياً ومنفضة سكائر، وفي الطريق امتنع عن اعطائي واحدة سألته:

- لماذا؟

أجاب:

- زوجتي ستحاسبني على التأخير، وسأضطر لاسكاتها بهذه المقتنيات.»(١٦٨).

إذ يمكن أن تعطي هذه اللقطة المختارة دليلاً على أن الراوي لم يعن بتصوير الشخصيات التي تحاور (أحمد العيد) مكتفياً بجعلها تلهث وراء أحمد العيد، فكلامها كله حصيلة ليصل بها إلى الجملة التي يحاول الراوي أن يضعها في إطار بوصفها مأثرة لشخصية غير عادية. بيد أنّ أحمد العيد هو في حقيقتهاأنموذج لشخصية مألوفة في حدود مجتمع معين وزمان مقصود.

العلاقة الخامسة: إنّ أحد أسباب اختلاط الحوار بالسرد، هو ابعاده عن الوقوع في رتابة تؤدي إلى ملل. لذلك كانت المشاهد تحويلاً ينتقل بالحدث من صيغة السارد الاخبارية إلى تقديم أحاديث الشخصيات كما تحدث فيما بينها دون تدخل من الراوي. بيد أن من الممكن أن تنتقل الرتابة إلى حوار المشاهد حين يحصل بين اثنين يتناوبان الحديث في موضوع حدث القصة حتى نهايتها وهما في فضاء محصور. إذ يؤدي دوام الحوار بين شخصيتين على نحو طويل الأمد إلى ملل المتلقي، وترهل القصة وثقلها. ويجعل مجيء السرد عبر الراوي أمراً ضرورياً لتحقيق موازنة داخل بناء النص.

يقوم السرد بدور تبادل المنفعة مع الحوار في تفاعل وانسجام لكسر حالة التعاقب المتسلسل المثيرة للايقاع الرتيب الناشيء من تناوب شخصيتين على الحديث، لا سيما في حالة عدم تعدي الحوار إلى شخصية ثالثة تشترك في الحديث، وتسهم في تغيير ايقاع الحوار في المشهد.

في قصة (البنات والحب) لسالم العزاوي تتناوب ثلاث فتيات على لقاء الشخصية الرئيسة عبر مقاطع ثلاثة منفصلة يحمل كل مقطع اسم فتاة. إذ ينعقد حوار ثنائي بين كل فتاة وهي في سن قريب من المراهقة والبطل حول الحب، من خلال مواعيد منفصلة تتم في بيت البطل، يحاول أن يبهرهن بكلامه عن آخر أنباء الفن والفنانين المشهورين ويدغدغ عواطفهن ليوقعهن في حبه. والفتيات صديقات يعرفن بعلاقة كل واحدة منهن بهذا الشخص. غير أن اللعبة تستهويهن معه على الرغم من مخاطرها.

إنّ التناوب الثنائي في الحوار قائم في هذه القصة، مما يستدعي أن يستخدم القاص امكانات السارد في تشكيل عنصر آخر يخالط الحوار ويحول بينه وبين الوقوع في فخ أسلوب البويغ بونغ في الحوار كما وصفه بعض الدارسين(١٦٩) فيعمد السارد إلى رصد انفعالات الفتيات وتصرفات ذلك الرجل معهن.

نجد أنّ القاص يحاول أن يخفف من اندفاع الحوار بشكل متتابع بين سؤال وجواب وتساؤل وتبرير من خلال قيام السارد بتعميق مسارات حديث الشخصية وتحويل أثرها من حيز تجريدي إلى حيز وجودي وحسّي. لنرصد أنموذجاً من تلك الحوارات المشار إليها في القصة:

« - وحبيبك السابق..؟!

دافعت باستمامة:

- لم أكن أحبه.. لم أكن.

- وأنا...؟!

- أنت حبيبتك ساهرة...

- أنْ تحبني هي لا يعني أنني أحبها.

تنهدت بارتياح:

- الحمد لله. أنا لا أحبك.

- لِمَ أتيت إذن؟

- قلت لك... هند وعبير دفعتاني... اسمع إنَّ عبير تحبك.

(.............)

بانت انحناءة فخذها باهرة، على نحو من الاعجاز وتوترت أعصابه كجلد طبل، وتهدجت أنفاسه وتصاعد وجيب قلبه، وانهمر الوحش يخنق أي فكرة أخرى في الرأس. وكانت نظّارتها تخفي عينيها النجلاوين، وتبدد وجهها، فهتف من خلال الشوق المعربد كما الغول...

- اخلعي النظارة..

أعلنت الممانعة بحركة من شفتيها، ومدّ يده إلى وجهها لينتزعها عنوة، فدفعت رأسها إلى الوراء بحركة أثارته. انحدرت عيناه على جيدها الناصع بنشوة، حتى اصطدمت على صدرها برقبة الثوب التي كادت تشي بمنبت نهديها الصغيرين. انتصبت غاضبة. لكنه كان قد خطف النظّارة، فمدّت يدها مرعوبة، وغطت وجهها براحتيها، وولولت ملتاعة.

- أعدها إليّ.. أعدها.

لم يفطن إلى سبب يدعوها إلى هذا التصرف الشاد لكن الريبة غزته..»[١٧٠]

أدّى السرد في المشهد السابق دوراً يشبه دور شخصية ثالثة تشترك بين شخصيتين تتناوبان الحوار.

ودعم الحوار الداخلي السارد في تحقيق حالة اختلاط شمولي بين الحوار والسرد، ويعزز من دور السرد في كسر رتابة التعاقب المستمر في الحوار الثنائي المرتبط بفضاء محدد. يمكن ملاحظة ذلك في قصة (الكرة والدماغ) لسعد البزاز، حين يجري الحوار بين سيدة وسائق في داخل سيارة أجرة منطلقة بسرعة كبيرة. ويتدخل السرد حيناً والمناجاة النفسية حيناً آخر.

«حين كان المذياع يضج بنقل مسامع إذاعية للعبة كرة القدم... قالت السيدة:

- أريد أن أصل سالمة.

قال السائق ممتعضاً: وهل وصلت ميتة إلى مكانك يوماً..

تململت السيدة: الطيش يجعلني غير مطمئنة.

كان للسيدة في المرآة المستطيلة وجه ساكن. لم يتابع حركة وجهها.

أضافت السيدة: الناس تفقد أدمغتها هذه الأيام...

إنّهُ حتى هذه اللحظة لم يفقد دماغه(قال في نفسه) ولم يقل شيئاً..

قال في نفسه أيضاً (حقاً.. هل دماغي معي؟)..

حين نظر إلى الشارع تذكر اسمه، عناوين المحلات...»[١٧١]

غير أنّهُ قد يستخدم السرد باقتصاد كبير جداً بين ثنايا الحوار في محاولة من القاصين لتركيز صوت الحوار، حتى لو كان ثنائياً مطولاً ويقود إلى ملل. إذْ نجح بعض الكتّاب في التخلص من الإيقاع الرتيب حين لجأ إلى تكثيف جمل الحوار واعتماد قصر المشهد الحواري كله.. نجد ذلك كثيراً في قصص عبد الرحمن مجيد الربيعي. بيد أن

الباحث وجد أن بإمكان القاص أن يتخلّى عن كثير من الحوار المباشر ليحل محله كلام غير مباشر ينقل الحوار بلا تقيد بحرفيته التي لا تضيف شيئاً إلى القصة. نلحظ هذا في قصة (الوقيعة) لعبد الرحمن الربيعي إذ تتوافر على سرد مختصر يتخلل في الحوار المباشر وهو ما يمكن أن يختصر بطريقة الحوار السردي (غير المباشر). كما في مفتتح القصة:

«فتحت فاطمة الباب قليلاً، ثم مدّت منه رأسها المشعث الشعر، ونادت بصوتها الأبح:

- عباس.. عباس

ورفع النداف وجهه المنكب على بالة القطن، ووضع يده على عينيه وهو يرد:

- نعم.

ثم رفعت صوتها أكثر وهي تسأل:

- حميد.

- مابه؟

- ألم تره؟

وردّ عباس في سرّه:

- هل أنا مربية له؟ ألعن والديه.

ثم رفع صوته ليقول لها:

- لا

وعاد إلى فك ألياف بالة القطن. وكان العرق يتجمع فوق حاجبيه ثم يتساقط قطرةً قطرةً بين فترة وأخرى. رَفَعَ عباس أذيال ثوبه وأخذ يمسح جبينهُ وظهرت ساقاه الهزيلتان وهما تمتدان كأرجل الدجاج من فتحتي لباسه الداخلي ، وواصلت فاطمة صراخها:

- عيني عباس. قبل قليل كان هنا.

وتظاهر عبّاس بعدم سماعها.»[١٧٢]

العلاقة السادسة : تتم هذه العلاقة بين سرد يقوم به راوٍ كلّي العلم بالحدث (Omnisient Narrater) وحوار يوازي السرد في مصاحبته له، دون أن يلتقي به. ويكون لكل من السرد والحوار نهاية مختلفة عن نهاية الآخر. فلو استخلصنا السرد من الحوار وفصلناه وحده لنتج لنا قصة ذات طبيعة سردية خالصة.

من جهة أخرى، يمكن أنْ يتكون من الحوار المعزول عن السرد قصة ذات بداية واضحة ونهاية مستقلة. غير أنّ هذا الحوار لا يمكن أنْ يكون إلاّ بصيغة الاسترجاع من الماضي. قريباً في طبيعته من طبيعة الحوار الداخلي الذي يتم بين الشخصية وذهنها. ولكن في شكل حوار خارجي تناوبي الأصوات.

تتيح هذه العلاقة للقصة أن تمتلك عمقاً زمنياً من خلال تجاور زمنين، زمن الحاضر المفترض، أي أنه ماض بيد أنه يجاور زمناً ماضياً أكثر عمقاً، هو زمن الحوار الخارجي المستدعى في باطن الذاكرة.

ميزة التوازي هنا هي مواصلة الخطين بالسير حتى نهاية القصة دون أن يلتقيا وهذا ما يفرقه عن التوازي المؤقت الذي يتم في بعض مقاطع القصة أحياناً. تعد قصة (أشجار بعيدة) لأمجد توفيق من الأمثلة المحققة لشروط ذلك التجاور الزمني، والعلاقة المتوازية بين السرد والحوار، على نطاق شمولي في القصة كلها، وليس مرتبطاً بمقطع فردي حسب. إذْ يقدم السارد صورة لانطلاق (عباس) في رحلته نحو الأشجار البعيدة أعلى الجبل المكلل بالثلج «وعبّاس رجل لا بيت له، ولا زوجة، ولا يملك غير ناي يعزف بحب كبير وقسوة أليمة، ويملك كل الأشجار التي لا يستطيع أحد الاقتراب منها فهي معلقة كالنجوم بين سماء بعيدة وجبل شامخ»[١٧٣]

تعقب ذلك السرد مقاطع حوارية يحصرها القاص بين قوسين للدلالة على استقلاليتها. يتم من خلالها تقديم حوارات بين (عباس) وحبيبته (كل بهار) حصلت

في الزمن الماضي، يستحضرها القاص لتتخلل صوت السارد، وحين يستمر عباس بالصعود إلى أعلى الجبل، تتتابع المقاطع الحوارية سائرة مع صعوده، وباتجاه موازٍ له. وأقدم هنا مقطعاً مشتركاً يجمع الحوار والسرد في خطيهما المتوازيين.

«أخذ عباس يمشي بحذر شديد وهو يتشبث بالصخور الناتئة والأحراش ويصغي إلى أصوات الحيوانات الهاربة وإلى أصوات تكسر أغصان أشجار الصنوبر. وعندما اجتاز مجموعة الصخور التي تفصله عن الوادي العميق، شعر بثقل هائل يجثم على ظهره، وسمع صوتاً صمَّ أذنيه، فاندفع إلى الوراء وسقط...

(همست كلبهار في أذن صديقتها، فسحب عباس نفساً طويلاً من غليونه، ثم قال:

- ماذا قلت...؟ فأنا لا أكذب...

ارتبكت كلبهار وصمتت، فقالت صديقتها:

- كانت تقول بأنه كلب، وعبّاس يصوره ،كأنه حيوان مفترس... نظر عبّاس في عيني كلبهار، فاتسعت عيناها وقالت.

- كنت أمزح...

- ولكن يا كلبهار، الكلاب لا تسكن الجبل.

- كلبنا يذهب إليه.

- انه يذهب مع أبيك... فالكلاب تشم رائحة العواصف قبل حدوثها..

- إذن لنقل بأنه نمر...

- لا... قد يكون عنزاً جبلياً، ذئباً، أي حيوان، فأنا لم أميزه...

ابتسمت صديقة كلبهار، ثم قالت:

- لم تميزه من الخوف، أليس كذلك...؟

ضحك عباس وقال:

- أنت محققة..]

كان الثلج يهمي بغزارة، ويكلّل الصخور، وكانت قمة الجبل تخترق السماء البيضاء... وأغصان الصنوبر تنوء بحمل الثلج... »[١٧٤]

العلاقة السابعة: تتباين القصص القصيرة في قوامها البنائي . فإذا كانت العلاقات المعروضة في هذا الفصل اختصت بعلاقة الحوار مع السرد في القصص ذات البناء التقليدي، فإن المعالجة هنا تتعلّق بالقصة ذات البناء المقطعي الخاص على وفق التقسيم السينمي في نظام اللقطات والمونتاج السينمي، أو على شكل حالات ولوحات وعنوانات فرعية بأسماء الشخصيات في إطار قصة ذات حبكة مفككة (Losse) حيث «وحدة العمل القصصي فيها لا تعتمد على تسلسل الأحداث، ولكن على البيئة التي تتحرك فيها القصة أو على الشخصية الأولى فيها، أو على النتيجة العامة التي ستنجلي عنها الأحداث أخيراً. »[١٧٥]

وقد تطلب هذا البناء شكلاً حوارياً يواكبه، ويعبر عن امكانات الإفادة من دلالة البناء الجديد. فعلى صعيد الإفادة من لغة السينما في بناء القصة القصيرة، ظهرت أعمال عدّة لقاصي هذي الحقبة ١٩٦٨-١٩٨٠، ولم يجد الباحث محاولات سبقتها زمنياً من حيث الإفادة من نظام تقطيع القصة على لقطات صغيرة ومتوسطة وكبيرة وأعمال المونتاج الظاهري فيها، من خلال المقطع المصرح به بعنوان ظاهري مستقل في القصة.

غير أننا يمكن أنْ نلحظ أثراً ضمنياً للفن السينمي في أعمال قاصين سبقوا قاصي حقبة هذا الكتاب. إذ كانوا قد أفادوا ضمنياً من معطيات السينما بوصفها فنّاً حديثاً ومؤثراً.

لا أسعى في هذا المقطع إلى بحث إمكانات الإفادة من تأثيرات السينمية، لأن ذلك يقع خارج ميدان موضوع كتابي، غير أنه يرصد الحوار الوارد في سياق البناء العام لقصة أفادت من السينما.

أحصتُ ثماني قصص قصيرة تقوم على البناء السينمي ويمكنني أن أزعم أنها أبرز القصص في هذا المضمار ضمن الفترة التي يتناولها الكتاب.

والقصص هي (القطارات الليلية) لمحمد خضيّر[١٧٦] و(سيناريو فيلم صامت) لبثينة الناصري[١٧٧] و(انفعالات ناقصة لرجل في الأربعين) لمحمّد عبد المجيد[١٧٨] و(تاريخ البؤس) لأحمد خلف[١٧٩] و(ماوراه الرواة) لكاظم الأحمدي[١٨٠] و(من مغامرات أحمد العيد في لياليه الحافلة) لعبد الرحمن الربيعي[١٨١] و(آخر عام.. أولّ عام) لسعد البزّاز[١٨٢] و(الرجل الذي يهوى ركوب الباصات) لسالم العزاوي[١٨٣].

يتميّز الحوار في هذه القصص بالايجاز الشديد، إذ لا يستغرق المشهد سوى وقت قصير يتصل به مشهد قصير آخر في لقطة تالية. وينفرد محمد خضير عن القاصين الآخرين بإقامة تداخل بين مونتاج القصة ومونتاج آخر لفيلم سينمي يشاهده رجل وامرأة في صالة عرض. ويبدو أنّ القاص فضّل إقامة علاقة كليّة بين وجود الرجل والمرأة وحديثهما في صالة العرض، ولقطات الفيلم المتعددة بما تتضمنه من حوار، دون أن يكون هناك تداخل متواقت بين كلام تنطقه الشخصية القصصية وكلام تنطقه شخصية الفيلم المعروض على شاشة العرض.

يجيء حوار اللّقطات قصيراً، لا يتعدى جملاً قصيرة، ذلك أنّ القاص اعتمد على صوت السارد في تصوير اللقطة. واستخدم صوت معلّق الفيلم الذي مثّل سارداً داخلياً في الفيلم، يأتي في إطار السارد الخارجي الذي يسرد القصة كلها في بنائها الفني العام. نلحظ ذلك في المقطع الآتي المتوافر على صوتي الساردين، وصوت الحوار خارج اللقطة السينمية في داخل صالة العرض، متصلاً بصوت معلّق الفيلم (= السارد الداخلي) الذي يعقبه صوت السارد الخارجي مرةً أخرى، ذلك الصوت الذي لابد منه إذ يعيد حركة الاشياء كلها والاحداث إلى مجرى السرد العام للقصة.

وقد قمت بالاشارة التخطيطية إلى موقع حركة اصوات السرد والحوار التي تشترك في بناء مقطع من القصة بوصفه انموذجاً، وتجدر الاشارة إلى أنّ هناك شبهاً قائماً بين صوت السارد الخاص في علاقته بالسرد العام، والسرد من الدرجة الثانية الذي تشترك فيه حكاية ثانوية في حركة الحكاية الرئيسة للقصة.

«لقطة شاملة.

يتحرك القطار عبر الشاشة من دون صوت.

تهبط اللقطة وتتركز على العجلات حلقات متينة عديدة، مدهونة، خاطفة اللمعان، تقفز نوابضها إلى الأمام والخلف بصمت، من دون أن تظهر سكة الحديد.

صوت معلّق الفيلم:

"انصتوا... ها هي ذي موسيقى الظلم تأتي، قطعنا الصوت كي نسمع موسيقى الظلام الخفيفة السوداء، التي لا يتهيأ لكل منّا أن يسمعها إلا في مرات قليلة جداً في حياته، خارج المدن، بين المحطات الصحراوية المقفرة.. ما الذي يجعل موسيقانا صامتة هكذا؟ لأنها تعزف خلف حواجز الضباب والزجاج وشاشات السينما أم لأنها...."

قالت المرأة في الصالة:

- هل انتهى الفيلم.

- لا أظنه انتهى. ألك رغبة في مغادرة السينما؟

- لي رغبة في الذهاب إلى البيت. إننا وحدنا فقط نشاهد هذا القطار المجنون.

قادها الرجل في الممر المظلم...»(١٨٤)

يكشف المقطع المشار إليه عن عمق اتصال عالم الرجل والمرأة الوحيدين في صالة عرض خالية، بقطار موحش خالٍ ليس فيه سوى جندي وامرأة. يتوقف قليلاً في محطات مقفرة، وهذا ما يظهره الحوار بين الجندي والمرأة في داخل الفيلم:

«- أهي محطة مهجورة؟

- لست أعلم. لا وجود للقمة طعام هنا.

- ألا يسافر أحد؟

- إن الوقت متأخر. لابد أننا في نهاية الليل...

- هل تمر قطارات أخرى.

- لست أعلم. قد تمر قطارات للبضائع. إنهّا تمر دون انقطاع.»[١٨٥]

إن هذا الخلو في كل شيء «قطار خالٍ ومحطة خالية، وصالة عرض خيالية وطعام مفقود» يتوافق مع مجهولية عنوان رسالة خالية من الكتابة، سلمتها امرأة تبيع اللبن في محطة القطار، في المقطع الثاني للقصة، إلى جندي مسافر هو ذلك الرجل الذي كان في الصالة مع امرأته يشاهد فيلم القطار:

«- سأريك رسالة لدي.

- ممّن؟

غادر الفراش، خائضاً في المرآة التي أدارها وتناول رسالة من داخل الخزانة، ثمّ عاد إلى الفراش وجلس على حافته.

- تسلمتها في احدى المحطات. كانت من امرأة إلى زوجها الذي تجهل عنوانه.

- ولم تجده أنت؟

- لا. كيف يتسنى لي العثور على رجل لا أعرفه؟ استلمتها في نهاية اجازتي السابقة وبقيت لدي من دون أن افكر بتمزيقها.

فضّ المظروف. وكان يحتوي على ورقة كبيرة بيضاء من دون كتابة، قلّبها بيده ثمّ بسطها على الفراش.:

- خالية من الكتابة.

- نعم. ذلك غريب. لِمَ فعلت ذلك؟...»[١٨٦]

أدّى حوار اللقطة السينمية في القصة دوراً مهماً في تنمية حدث القصة وتوجيه دلالاته الرمزية نحو أجواء الحرب الموحشة ورحلة الخوف والنار والموت. دون أن يستخدم القاص صيغاً مباشرة في التعبير، معتمداً إقامة تقابل ايحائي بين مشهد يحدث في

الحياة افتراضاً، ومشهد يقدمه فيلم سينمي، فكأنَّ الفيلم مرآة عاكسة لمشهد الحياة. وكأنَّ مشهد الحياة فيلم يتجه إلى نهاية مختومة تشبه نهاية القطار الذي يظل ينطلق بلا صوت.

إذا كان محمد خضيِّر قد اعتمد التعامل مع الحوار الخارجي في سياق التقطيع السينمي فإن سالم العزاوي من القاصين الذين اعتمدوا توظيف الحوار الداخلي في إطار اللقطات السينمية التي بنيت القصة عليها. إذ تتوزع اللقطات ما بين لقطة خارجية وداخلية ومتوسطة وكبيرة ولقطة وجه، ومرآت عدة من القطع. تمر هذه اللقطات من خلال مرآة السائق لتكون شاشته الصغيرة. فكأن مرآة السائق الجانبية شاشة عرض لقطات مختلفة متتابعة. ويقيم القاص توافقاً ناجحاً بين موضوع زواجه الذي صارَ ضرورة، وهو يلتهب اثارة من مشاهد يوميّة يرصدها عبر مرآته الجانبية.

ويقدم القاص أحياناً حوارين داخليين في لقطة وقطع. لقاطع التذاكر مرةً، وللسائق مرة أخرى. لنرصد ذلك في هذا المقطع الذي يمثل الصوت الداخلي لقاطع التذاكر، يعقبه قطع يتضمن مونولوجاً للسائق:

«لقطة كبيرة لقاطع التذاكر:

هائل.. هائل.. هذا الولد النحيف لقد استطاع أن يستولي على ثلاث منهن.. ثلاث فتيات رائعات بضربة واحدة... انه ماهر هذا الولد النحيف.. اعطى ورقة مطوية للشقراء التي تركت الباص منذ دقيقة. وها هو يشاغل القطة السمراء بعينيه الداعرتين، فيما أرى يده تمد أصابعها دربة تلتهب شبقاً، وتنشبها في جسد الفتاة ذات الصدر الباذخ المتهالكة على القضيب المعدني الممتد بين سقف الباص وأرضيته.. يا لعينيها.. يا آلهي أظنها ستنهار تواً، تسقط أرضاً وتفح "خذني أيها الصبي.. خذني ايها الصبي العابث الجميل". »[١٨٧]

واعقب هذه اللقطة، لقطات أخرى لقاطع التذاكر، ومن ثمَّ يكون (قطع) يظهر فيه السائق وهو يستعيد صوت زوجة عمّه التي تهدده بتزويج ابنتها من غيره إن لم يقدم على دفع مهرها الغالي سريعاً. ويتبع القاص هذا القطع بقطع آخر مباشرةً يتضمن حوار السائق مع نفسه:

«الرجل الطيب عمّي منقاد لزوجته، ومن المحتمل أن ينهزم في أول جولة، فزوجة عمّي ما زالت مليحة، وعيناها رائعتان، لها نفس عيني ابنتها... وابنتها، ابنة عمي، حلوة كما كل بنات العائلة، بل هي أحلى البنات، لها ساق بيضاء بضّة تجعلني ارتعش، البنات كلهن ذوات سياق جميلة، وهن يشهرنها في وجه مرآتي لحظة صعودهن الباص، ويبقينها كذلك حتى يتركنه، ومرآتي عريضة ونقية، آخر طراز، سحرية، جهنمية، توسوس لي، تحفزني، تغويني، تهجم عليّ بالصور وقد زادتها فتنة، فتجرحني، وتتلولب السياق البضّة في عيني كالنار.. عليّ أن أتزوج إذن.. عليّ.. أن.. اتز..و..ج..»[188]

في حين لا يشكل الحوار الوارد ضمن عنوان مستقل هو (لقطة داخلية) تميزاً نوعياً في قصة (افتراضات ناقصة لرجل في الأربعين) لمحمد عبد المجيد[189]، إذ يجيء التقطيع على لقطات هامشية، وجزءً من تسعة مقاطع تحمل عنوانات مختلفة ليس للسينما أثر مهم في تشكيلها.

وينسحب الأمر نفسه على قصة (تاريخ البؤس) لأحمد خلف[190] التي تنفرد عن سابقتها بأمر واحد هو طول الحوار نسبياً في أثناء وروده داخل لقطة سينمية. وتكاد تخلو قصة (سيناريو فيلم صامت) لبثينة الناصري[191] من الحوار في بنائها على شكل لقطات سينمية متلاحقة.

العلاقة الثامنة: يحرص الحوار على أن يكون ذا فاعلية جديدة، تختلف عن فاعلية السرد في بناء النص. ذلك أنه إذا حدث أن تشابه الدوران الأساسيان لهما، أصبح من السهل تعويض أحدهما بالآخر، دون اخلال بالبناء العام. وتبقى على القاص مهمّة تقدير ترجيح احدهما على الآخر. بيد أن الحوار يعيد في عدد من القصص المضمون الوارد في السرد السابق له. فتكون الفكرة باهتة قد امتص السرد وهجها وفاعليتها، منذ أنْ وردت فيه أول مرة. ففي قصة (كرنفال أبيض) لأحمد خلف يتحدث السرد عن اكثار الشخصية في تدخين السكائر طوال ساعات النهار. ويتبع ذلك مباشرة حوار قصير يشير أيضاً إلى المسألة نفسها معيداً الفكرة، دون أن يضيف شيئاً جديداً يخدم نمو القصة.

وأقدم هنا نَصَّيْ السرد والحوار وهما متصلان ببعضهما ايضاحاً للحشو غير المبرر الذي توافر عليه الحوار بدلالة ما ورد في اسرد.

«أخرجت علبة سجائري، اندهشت حيث لم أجد فيها غير سيجارتين فقط، كنت قد دخنت طيلة النهار دون الانتباه إلى تناقصها. كانت تتناقص الواحدة تلو الأخرى، وحين التقيت بها. لم أضع في حسابي تناقص سجائري، حدقت في داخل العلبة ومثلي فعلت مها ولم التفت إليها، أدركتْ ماذا يعني نظري لها.

- هل تدخن كثيراً؟

- طيلة النهار حتى منتصف الليل.»(١٩٢)

لا بدَّ للحوار حين يرد في القصة القصيرة أنَّ يؤدي غرضاً بنائياً. فيزيد من شدة التوتر والكثافة فيها. وعلى قدر اهتمام القاص به يكون الاهتمام بعلاقته مع السرد. إذ ينتبه القاص إليهما معاً بوصفهما طرفي بناء حركة الحدث والشخصية في القصة. وإذا اقترب دور الحوار من دور السرد فيكون اقتراباً لتعزيز الدور وزيادة فاعليته. أمّا أن يقع الحوار في عملية سردية من الممكن أن يؤديها السرد في وضعه العام، فإن ذلك يجعل الحوار جزءً زائداً، لا يؤثر حذفهُ في فاعلية بناء النص أو حالته الفكرية المضمونية.

في قصة (بين الرقم الضائع والقصيدة المنحوسة) لسهيلة داؤد سلمان يرد حوار طويل بين امرأة تبحث عن مدرسة وعدد من الناس لا يجيد قسم منهم العربية في الشارع، وحين يدلها أحدهم على موقع المدرسة يتحدث معها بتفاصيل دقيقة جداً، تصل إلى تحديد امتار المسافة إلى المدرسة التي اسمها (موغيون). وليست في ذلك كله أهمية لتثبيتهِ في الحوار. حيث أنّ الجملة الأولى من حديث الرجل مع المرأة تصف لها العنوان ولا حاجةَ إلى تفاصيل لا تغني في شيء. نرى ذلك في المقطع الآتي:

«يفرك الرجل جبينه وقد أغمض عينيه.. وفجأة يصرخ:

- ها.. لقد وجدتها.. "موغيون" بالضبط... انها هناك.. حدائق "موغيون" وفي نهايتها المدرسة.

يلمس قبعته مشرئباً بعنقه في محاولة لابراز رقبته من ياقتها.. ثم يتأهب للشرح:

- اسمعي.. هناك على الرصيف المقابل وعلى بعد ثلثمائة متر هضبة عالية...

انحرفي إلى هناك ثم تسلقيها.. ستجدين إلى يمينك شارعاً ينفرع منها.. ستجتازينه وتستمرين في نفس الاتجاه حتى تواجهك سلالم حجرية طويلة.. لا.. إنها ليست طويلة جداً.. حوالي المائة أو تزيد بعشرين.. اصعديها حتى النهاية حيث ستؤدي بك إلى "صالح بن عكوير" هناك في ذلك الشارع ستجدين نفسك وجهاً لوجه مع "موغيون".

هذا واضح؟؟.»[١٩٣]

يحدد موقع الحوار في الكيان العام للقصة مسؤولية تختلف عن وجوده في مكان آخر. فالحوار الذي تختتم به القصة يؤدي دور وضع نهاية تنسجم مع تكوين القصة كلها. فلا يجوز أن تكون القصة مشدودة في نهايتها ووسطها (عقدتها) نحو نقطة معينة تبحث عن حل في نهاية معينة. في حين تجيء النهاية بعيدة عن سببية البناء العام وترابطه، لا سيما في القصة ذات البناء التقليدي. كذلك هو دور الحوار حين يرد في خاتمة قصة. عليه أن يكون منسجماً مع مراحل نمو الحبكة والحدث وتطور وضع الشخصية، وإلاّ كان ملحقاً زائداً غير منتمٍ إلى زمن ولادة القصة ونموها. ففي قصة (المظلة) لموسى كريدي، حوار يضع نهاية لها، غير أنه حوار فاتر يأتي في اللحظة التي استطاع السرد أن يضع نهاية مناسبة للقصة. فما كان الحوار إلاّ إعادة وتكراراً بصيغة أخرى. لم يستطع الحوار أن يضيف إلى فكرة القصة أو بنائها شيئاً. فالقصة تقوم على فكرة بسيطة هي اعتياد رجل على السير بلا مظلة طوال أيام حياته، غير أن زوجته تهيء له مظلة وتنبهه على أهمية حملها اتقاء المطر. تبقى المظلة تلازمه ينتظر أن يستعملها في يوم مطير. وحين يأتي ذلك اليوم، تتعطل المظلة بيده ولا تنفتح. ويكون في وضع لا يستطيع فيه تفادي المطر الذي كان يهمي بقوة. في حين أنه طوال حياته التي لم يحمل مظلة فيها كان يعرف كيف يتقي زخات المطر متحسباً لذلك بلا مظلة.

وتنتهي القصة بالمقطع السردي الآتي:

«سكن الغضب في داخله، واستسلم لمشيئة المطر، دقائق ثم خطا عبر البرك الصغيرة المنتظرة هنا وهناك. وهدأ المطرُ، ثم ما لبث أن رأى قطع الغيوم وهي تهرول مسرعة في المدى الأزرق بينما ظهرت الشمس كبيرة، متألقة. وشعر براحة حين داهمه الصحو فجأة، وزاحمه دفء لذيذ كان يأتي إليه هادئاً، بطيئاً مثل نور الشمس»(١٩٧)

فما الذي يمكن أن يضيفه الحوار الذي تلى ذلك السرد لتنتهي القصة به:

«طرق الباب وسرعان ما خرج صديقه مرحباً، وما أن رآه الصديق حتى بادره قائلاً:

- هذا شيء عجيب!

فقال الرجل المبتل بالمطر:

- ما الذي يثير العجب؟

فقال الصديق:

- أنْ أراك مبتلاً وبيديك مظلّة.»(١٩٥)

الهوامش:

(133) Robert Scholes, Robert Kellog, The Nature of Narrative, p. 79.

(١٣٤) سعيد يقطين/ القراءة والتجربة، دار الثقافة- الدار البيضاء، ١٩٨٥، ٩٤ .

(١٣٥) انظر: بيرسي لوبوك/ صنعة الرواية، ٧٣-٧٤ .

(١٣٦) جاب لينتفلت (مستويات النص السردي الأدبي)، مجلة (آفاق) المغربية، العدد ٩/٨، ١٩٨٨، ٧٤ .

(١٣٧) المرجع نفسه، ٨٩ .

(١٣٨) سعيد يقطين/ تحليل الخطاب الروائي، ١٩٥ .

(139) W. C. Booth: The Rhetoric of Fiction, The University of Chicago Press. 2 Edition. 1983, p: 153-156.

(١٤٠) د. عبد السلام المسدي، مجلة (الأقلام)، العدد ٩، ايلول ١٩٨٣، ٦٩ .

(١٤١) انظر تفاصيل ذلك في الفصل الأول من الباب الأول في الكتاب.

(١٤٢) غرف نصف مضاءة، ١٢٥ .

(١٤٣) و(١٤٤) خطوات المسافر نحو الموت، ٥٥ .

(١٤٥) موت المغني الذي ذكرنا برائحة البنفسج، ٣٨ .

(١٤٦) مقولات السرد الأدبي/ مجلة (آفاق) المغربية، ٨-٩، ١٩٨٨، ٤٣ .

(١٤٧) رولان بورنوف وريال أونيليه/ عالم الرواية، ٦٦ .

(١٤٨) سمير المرزوقي وجميل شاكر/ مدخل إلى نظرية القصة، ١٠٠ .

(١٤٩) افنان القاسم/ غسان كنفاني: البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني من البطل المنفي إلى البطل الثوري، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨، ٩٧ .

(١٥٠) زليخة... البعد يقترب، ٦ .

(١٥١) و(١٥٢) في درجة ٤٥ مئوي، ١٠٣ .

(١٥٣) و(١٥٤) و(١٥٥) و(١٥٦) و(١٥٧) المواسم الأخرى، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٧٦-٧٧ على التوالي.

(١٥٨) الهجرات، ٨٠ .

(١٥٩) المصدر نفسه، ٨٤ .

(١٦٠) المملكة السوداء، ٥٥ .

(١٦١) المصدر نفسه، ٧٤-٧٥ .

(١٦٢) خطوات المسافر نحو الموت، ٧-٨ .

(١٦٣) البحث عن طيور البحر، ١٤٥ .

(١٦٤) خطوات المسافر نحو الموت، ٥ .

(١٦٥) و(١٦٦) و(١٦٧) و(١٦٨) ذاكرة المدينة، ٩٧، ١٠٧، ١١٥، ١١٦ .

(١٦٩) جرت الاشارة إلى هذا الموضوع في الباب الأول من الكتاب.

(١٧٠) الأمطار، ٧٦-٧٧ .

(١٧١) البحث عن طيور البحر، ٥١ .

(١٧٢) عيون في الحلم، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩، ٢٤-٢٥ .

(١٧٣) الجبل الأبيض، ٧ .

(١٧٤) المصدر نفسه، ٩-١٠ .

(١٧٥) د. محمد يوسف نجم/ فن القصّة، دار بيروت للطباعة، ط٣/ ١٩٥٩، ٧٣ .

(١٧٦) في مجموعة المملكة السوداء ١٩٧٢ .

(١٧٧) في مجموعة (حدوة حصان) ١٩٧٤ .

(١٧٨) في مجموعة (موت المغني الذي ذكرنا برائحة البنفسج) ١٩٧٤ .

(١٧٩) في مجموعة (نزهة في شوارع مهجورة) ١٩٧٤ .

(١٨٠) في مجموعة (هموم شجرة البمبر) ١٩٧٥ .

(١٨١) في مجموعة (ذاكرة المدينة) ١٩٧٥ .

(١٨٢) في مجموعة (البحث عن طيور البحر) ١٩٧٦ .

(١٨٣) في مجموعة (الأمطار) ١٩٧٧ .

(١٨٤) المملكة السوداء، ١٧٧-١٧٨ .

(١٨٥) المصدر نفسه، ١٧٦ .

(١٨٦) نفسه، ١٨٥-١٨٦ .

(١٨٧) الأمطار، ١٠٢-١٠٣ .

(١٨٨) المصدر نفسه، ١٠٤ .

(١٨٩) موت المغني، ٦٤ .

(١٩٠) نزهة في شوارع مهجورة، ٧٣ .

(١٩١) حدوة حصان، ٧٣-٧٩ .

(١٩٢) منزل العرائس، ٦٤-٦٥ .

(١٩٣) كان اسمه ضاري/ وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨، ٢٥-٢٦ .

(١٩٤) و(١٩٥) غرف نصف مضاءة، ١٩٣ .

نتائج وخلاصات

تستند النتائج المستخلصة إلى الجهد الشمولي للكتاب الذي اعتمد على تحقيق تفاعل بين النظري والتطبيقي، من خلال العناية بفرز المصطلحات والتمهيد لها نظريا، بما يجعلها ذات نشاط واضح في أداء مهمات التحليل والدراسة والنقد. لذلك فإن من غير المجدي التعامل مع هذه النتائج بمعزل عن مرجعياتها وظواهرها وأسبابها التي تخللت في الكتاب. وإنّ من الخلاصات المهّمة ارتقاء الحوار بالفن القصصي والروائي إلى مرتبة مهمة فاعلة في تنشيط آليات السرد وتعزيز الفضاء القصصي. ولا يمكن تلخيص ما مرّ في الكتاب من تفاصيل أراها أساسية في تبين دور الحوار في بناء العمل القصصي غير أن المادة التطبيقية التي اختارها لاضاءة المادة النظرية حرثت أرضاً خصبة جديدة من مساحات الابداع العربي، وجدت من الضروري أنْ ألخص ما توافر عليه البحث من نتائج وهو يرصد ويحلل ويقارن القصص العراقية في فترة الستينيات والسبعينيات بوصفها من الفترات الثرية بالتجارب الفنية الناضجة والغنية والمتنوّعة. ويمكن رصد النتائج الآتية:

- إنّ للحوار ثقلاً كبيراً في القصة العراقية القصيرة. فهو أحد أبرز وسائلها الفنية في التعبير. تعامل معه القاصون بوصفه أساساً بنائياً مهماً واعتنوا به عنايتهم بعناصر الفن القصصي الأخرى.

- وجدتُ أن الحقبة الزمنية للبحث (١٩٦٨-١٩٨٠) نضج فيها توظيف القاصين للحوار في قصصهم. إذ وعوا أساليبه الكتابية ونوّعوا فيها. وتبين أن معظم القاصين كانوا على دراية بإقامة علاقات متوازنة بين الحوار والصمت في المشهد القصصي من جهة، وبين الحوار والسرد في البناء العام للقصة من جهة أخرى. غير أن ذلك لم يسلم من عيوب الحقت بتلك العلاقات وتناولها الكتاب تفصيلاً.

- توصل البحث إلى أن الحوار أدّى وظائف عدةأعانت على تحقيق قضايا فنية وفكرية في القصة لقصيرة. وتوسلت النسبة الغالبة من قصص البحث أسلوب الحوار المجرّد القريب من صياغة المحادثة اليومية في ايقاعها وتسلسلها الاجرائي، وهي قصص تنحو منحى واقعياً واضحاً. لكن النسبة القليلة منها، استطاعت أن توظف المحادثة اليومية في الحوار بما يعزز وضعَهُ الفني وخدمته للحدث والشخصية في سياق البناء العام. ورن القاصين الذين لم يستطيعوا تحقيق ذلك، بدت حواراتهم المجرّدة زائدة أو ممكنة التحول نحو سياق آخر من أنواع الحوار هو الحوار المباشر (السردي). إذ خرج الحوار المجرّد مرات عدّة لدى قاصين كثيرين، عن سيطرة التوجيه والتوظيف، فشغل زمناً في نص المشهد لا يغني القصة. إنما يزيد من ترهلها الزمني والبنائي ويضعف من وهج اللحظة المتألقة المتأزمة المشدودة دائماً، التي تميز وضع الزمن في القصة القصيرة دون سواها من الأنواع النثرية الأخرى. وقد قامت مجموعات قصصية كاملة لقاصين على نمط الحوار المجرّد. فهو النمط الشائع من أنماط الحوار في القصة العراقية.

- افتقار حوار الشخصيات القصصية العراقية إلى التحليل العميق لظواهر الحياة وحركة الناس والاشياء. وتحميل الدور التحليلي للسارد الذي يعتمد عليه القاصون في هذا المضمار. لذلك بدا الحوار اجرائياً لا تتركز فيه الرؤية المتميزة للعالم. يمكن استبداله وتعويضه دون أن يلحق ذلك أثراً سيئاً بالبناء القصصي العام. وتناول الكتاب بالتحليل، النماذج القصصية التي نجت من الوقوع في هذا العيب، واستطاعت أن تتميز، وهي قليلة العدد.

- أمّا في مجال القصص ذات المنحى الترميزي، فقد مال القاصون إلى توظيف الترميز من خلال النسيجين السردي والوصفي أكثر من ميلهم إلى ترميز الحوار، إلاّ في حدود اشراك الحوار في الحالة الكلّية للترميز الداخل في تكوين القصة، وعرض الكتاب نماذج رصدها في هذا الاتجاه اهتمت بالترميز اللفظي والترميز الموقفي- الحدثي.

وتبين أن ميدان الترميز اللفظي محدود في حوار القصة العراقية، إذ سعى معظم القاصين إلى ربط ترميز الحوار بالحدث القصصي ودلالته، غير أنّ ذلك الترميز لم يرتق إلى مستوى تأويلي عميق، وبقي يميل إلى الظهور السطحي أكثر من ظهور الايغال نحو الأعماق. ولم يهتم القاص بإطلاق عناصر المخيلة على مداها في تشكيل الحوار.

- اقتصدت القصة العراقية في استخدام الحوار السردي، على الرغم من حاجتها إليه، كما فصّل الكتاب ذلك حين يكون ضرورة لتعويض الحوار المباشر ذي النمط المجرّد الذي يخرج عن وظيفته الأساس. وقد ألحق نقص استخدام الحوار غير المباشر ضعفاً في البنية السردية للقصة. ذلك أن الحوار السردي يسهم في توسيع حركة المتن الحكائي (الموضوع) واغناء الشخصيات والأحداث عبر ايجاد أبعاد داخلية معمّقة فيها تمنح طاقةً على الايغال في اثراء المتن الحكائي، من خلال تهيئة الخطاب بوصفه مبنى حكائياً على حسب مفهوم الشكلانيين الروس بغية استقبال التضمين الحكائي الذي ينقله الكلام غير المباشر ويصنع به (سرداً مؤطراً) كما وصفه تودوروف.

- غلب الجانب الاستاتيكي على الجانب الديناميكي في نمط الحوار الوصفي. تجلّى ذلك من خلال نبرة خطابية وشعارية انتابت ذلك الحوار من النوع الاستاتيكي. في حين توسل النوع الثاني اسلوب الصياغة الحكائية الذي يعتمد الوصف من خلال حركة الناس والاشياء.

- لم يهتم الحوار التحليلي برصد المشاعر والهواجس والحركات، إذ إنصب اهتمامه على تحليل الانطباعات الخارجية ذات الاستنتاجات العامة بعيداً عن اختلاجات أعماق الإنسان.

- أحدث التعامل مع الحوار الداخلي نقلة تقنية مهمة في تاريخ القصة العراقية. بعد أن كان القاصون مستغرقين في أساليب تقريرية أو تقليدية. وعلى الرغم من أن فترة الخمسينيات شهدت بداية تلك النقلة، إلاّ أن قاصّي فترة نهاية الستينيات وعقد السبعينيات قدّموا نماذج ناضجة من القصص القائمة على الحوار الداخلي. غير أن مفاهيم القاصّين والنقّاد عن الحوار الداخلي كانت متداخلة، إذ اعتقدوا أنّ الحوار الداخلي كله ينتسب إلى المونولوج وحرصوا على تثبيت ذلك. في حين أثبت البحث أن ذلك الحوار الداخلي لم يأت في صيغة واحدة وإنما تعددت أنماطه فكانت خمسة أنماط هي حوار تيار الوعي والمونولوج الخالص ومناجاةن الفس والارتجاع الفنّي والتخيّل (= أحلام اليقظة).

وتبين لي ضآلة افادة حوار القصة العراقية الداخلي من تيار الوعي على وفق أسسه المعروفة عند روّاده في العالم. ولعلّ طبيعة اللغة العربية لا تتيح ذلك التفكك في الصياغة اللغوية والتعبيرية، الأمر الذي يمكن حدوثه في اللغة الانكليزية التي كانت لغة الكتابة عند روّاد هذا الاتجاه.

- أظهر الكتاب افادة الحوار الداخلي للقصة العراقية القصيرة من تقنيات الفنون الأدبية الأخرى في مقدمتها المناجاة المسرحية Soliloquy التي شاعت مع ظهور المسرح الاليزابيثي. وطوّعها في خدمة بناء القصة القصيرة، حين تقوم الشخصية القصصية بمحاورة نفسها في سياق خطاب يفترض وجود سامع مفترض كما كانت الشخصية تنفرد على المسرح وتتحدث إلى نفسها بصوت عالٍ يستمع إليه جمهور حقيقي. غير أن مناجاة النفس في القصة العراقية وقعت أكثر من مرة في تقريرية مباشرة أبعدها عن جدواها الفنية في تركيب حوار القصة الداخلي الذي يسعى إلى تعميق لحظة تأزّم معينة في القصة. ولم يمنع ذلك وجود نماذج رصدها البحث اتسمت بخصوصية مميزة في استخدام ابدال الضمائر والامتزاج مع الحوار الخارجي.

- أفاد الحوار الداخلي في تلك القصص من قدرتَيْ **الذاكرة والمخيلة** في تعزيز أنماطه وتنويعها. فاستطاع القاص تطويع تقنيّات سردية كان السارد يستخدمها في معالجة موضوع قصته وبنائها، فجعلها تقنياتٍ حواريةً تستخدمها الشخصية القصصية في النص، كما في الارتجاع الفني وتخيل أحلام اليقظة. ولم يخل هذا الاستخدام من الوقوع في أسر مستويات سريعة وهامشية للتذكر أو التخيل، لا تحقق غاية وجودها لتعمق لحظة نفسية تنعكس في بناء القصة وسردها العام. ووجد الباحث أن القاص أقام أكثر من مرة علاقة بين الحوار المباشر ونمط الارتجاع الفني أو نمط تخيل أحلام اليقظة في تركيب الحوار الداخلي.

- تنمّ البنية اللغوية لحوار بعض القصص عن غنى عميق ووعي موحٍ لدلالة الصيغ الزمنية الداخلة في تركيبها. تناول الكتاب أنموذجاً على ذلك من حوار قصة لمحمد خضيّر واضعاً إياه تحت عين التحيل التفصيلي الدقيق. إذ يمثل هذا القاص أهمية خاصة في ميدان القصتين العراقية والعربية المعاصرتين. ورصد الكتاب اخفاق عدد من القاصين في توظيف الصيغ الزمنية المناسبة للبناء اللغوي في حديث الشخصيات ضمن سياق تفاعل العمل الفني كله. مؤشراً قلة افادة القصة من الامكانية العالية للتوافر الزمني المختلف التي يتيحها الحوار غير المباشر (السردي). وقد حلل البحث نماذج نوّه من خلالها بقدرة هذا النمط الكتابي للحوار السردي على تأدية تفاعلات بنائية في نسيج الخطاب القصصي.

على الصعيد نفسه، خلص البحث إلى أن من الصعب تحديد ثبات صيغة زمنية أو انفصالها عن تتابع السياق في البناء اللغوي للحوار الداخلي، الذي هو حوار نفسي يرتكز على سمته الجوهرية في إنه يمتلك زمناً متجهاً نحو الداخل دائماً. حيث تؤدي كل صيغة زمنية لغوية إلى كشف جزء من لحظة أزمة ذاتية تعيشها الشخصية ويحتدم الذهن من جرّائها، مرسلاً اشارات دالة وموحية في أنساق غير مستقرة زمنياً أو فعلياً.

- توافر الحوار القصصي العراقي على استخدامات لغوية كثيرة عزّزت من قدرته على أداء وظائفه التركيبية اللغوية، لا سيما الوظيفة الانفعالية التي يعتمد عليها

كثيراً الحوار المباشر بين الشخصيات، لتحقيق استمرار الاتصال. تتبّع البحث دلالات استخدام علامات التعجب البصرية وأدوات التعجب اللفظية في سياق تبادل الرسالة بين المرسل والمتلقي في الحوار. وحلل البحث في الوقت نفسه الوظيفة الافهامية التي وجد لها مساحة واسعة في حوار القصة العراقية فصيحة وعاميّة،. وتوصل البحث إلى أن الحوار في القصة العراقية سعى إلى تركيز وظيفة انتباهية تهتم بالتأكد من سلامة استخدام الشفرة نفسها بين طرفي الحوار. ووجد البحث أن ظهور هذه الوظيفة الاسلوبية في حوار القصة العراقية كان واضحاً في القصة ذات الاتجاه الواقعي التي تعتمد على التراكيب اللسانية المتداولة في سياق تراكيب أحاديث الناس في الحياة الحقيقية.

ولاحظ البحث أن الحوار القصصي في نطاق حقبته الزمنية المحددة لم يؤد وظيفة شعرية ذات شكل جمالي خاص يعتمد على المغايرة المقصودة والانزياح الدلالي في تكوين اللغة الساعية إلى خرق العادي، سوى في مواضع حدث فيها مغايرة في استخدام القانون الطبيعي للغة. لكن لم تحدث مغايرة في التوظيف البياني والدلالي الذي يؤديه الشعر عادةً.

- تحقق وجود جدلية في العلاقة الوثيقة بين الفرد المنتج للكلام ووسطه الاجتماعي الذي يكوّن صلة انتساب الكلام الفردي إلى جماعة تسهم في تكوينه. من خلال تركيز عوامل ثقافية واجتماعية وقيم اقتصادية وطبقية معينة.

وأفدتُ من تحليل البنية المعجمية للغة في الحوار في تحديد مستويات وعي الشخصية واتجاهاتها ، فتوصلتُ إلى إنَّ اللاوعي اللغوي هو الذي يسيطر علي بنية اللغة المستخدمة في سياق وعي الشخصية الظاهر. فالوعي الظاهر دال على قصدية إلى فكرة السلام. في حين كان اللاوعي اللغوي المتوافر على فكرة الحرب يتسلل الى البنية المعجمية للغة الحوار. فاللغوي يقود المعرفي ويسيطر عليه في أكثر من موضع من حوار القصة العراقية، على الرغم من إنَّ الراوي في النص أو المؤلف الحقيقي، يتدخلان لتحقيق هيمنة المعرفي على اللغوي، وكشف لنا ذلك عن تناقضات واضحة.

رصد الكتاب حالات عدة افترقَ فيها حوار المثقف عن مستوى الوعي المناسب والموقف الذي تكون فيه الشخصية. فضلاً عن قيام بعض القاصيّن بتحميل وعيهم وأفكارهم لشخصياتهم القصصية. بيد أنّ حوار الشخصية المثقفة لم يبق أسير تلك الهنات وإنما نزع إلى تركيز كثافة لغوية، ودلالةنهضت بإيحاءات عميقة.

- لم يكن الحوار العامّي مستغلقاً، بل مال إلى التشكيل الفصيح، بما في ذلك تقديم صور بيانية ومجازات من خلاله. وحرص القاصّون على توظيف الحوار العامّي في القصص ذات الشخصيات الشعبية، إلاّ أنهم لم يستطيعوا تبرير استخدامهم للعاميّة فنيّاً، ذلك أن اللغة الفصيحة كانت أقدر على معالجة موضوعاتهم.

- أمّا الطفل فكان له حواره الخاص. حيث ظهر الطفل في القصة العراقية محصوراً بين سني التاسعة والثانية عشرة دائماً. وهي مرحلة تميز الطفل بصفات الفردية الشديدة وحب الانعتاق عن عالم الكبار سلوكاً ولغةً. وجد الباحث أن لفظة (صبي) تحل دائماً محل لفظة (طفل). وإن القاص العراقي لا يميز الحوار الذي يجريه على لسان الطفل بين الفئات العمرية المختلفة للطفولة التي تناولها الكتاب تفصيلاً.

وخلط بعض القاصين بين وعي المؤلف ووعي الطفل ممّا أساء إلى فنيّة الحوار ولغته، وألحق تضخيماً مفتعلاً بوعي الطفل إزاء الاشياء والناس. وقد تجلّى ذلك في بروز الجمل ذات التنظيم الفكري والعقلي في أحاديث الأطفال مما يبين أثر اسقاطات المؤلف اللغوية والفكرية عليها. واستنتج الباحث غياب لغة الطفل المراعية لشروط نفسية أو عمرية أو لغوية إلاّ في نماذج قليلة أوردها الكتاب وناقشها.

- لم تكن علاقة الحوار بالسرد ذات نمط أحادي. بل كانت ذات تعددية. فهي مجموعة علاقات وليست علاقة واحدة، رصد البحث ثماني علاقات كشفت عن مواطن قوة وتفاعل مرةً، ومواطن ضعف وترهل مرةً أخرى. عبرت تلك العلاقات عن حالات اندماج الحوار بالسرد، ومحاذاة الحوار للسرد بشكل موازٍ وتأدية الحوار دوراً حكائياً، وتبادل الأدوار فيما بينها، وحالة مصاحبة بين الاثنين في شكل منتظم المساحات. بيد

أنّ لكل من تلك العلاقات معطياته السلبية التي قد تلحق بنصَّيْ السرد والحوار في نطاق القصة، عيوباً واضحة.

– لم أجد قصصاً حوارية خالية من السرد كلّيّاً في خلال الفترة الزمنية التي اتخذها الكتاب مجالاً للتطبيق. وإنما كانت بعض القصص تعتمد على الحوار اعتماداً بنائياً شبه كامل، يخالطه قليل من سرد الراوي.

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم

المصادر (المجاميع القصصيّة)

١- أحمد خلف:

- نزهة في شوارع مهجورة، مطبعة الغري الحديثة، النجف، ١٩٧٤ .
- منزل العرائس، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٧٨ .

٢- أمجد توفيق:

- الثلج.. الثلج، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤ .
- الجبل الأبيض، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٧ .

٣- بثينة الناصري: حدوة حصان، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤.

٤- برهان الخطيب: الشارع الجديد، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠ .

٥- جليل القيسي:

- زليخة... البعد يقترب، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ١٩٧٤ .
- في زورق واحد، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥.

٦- **جمعة اللامي:**

- مَنْ قتل حكمة الشامي، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٥ .

- اليشن، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨ .

٧- **حسب الله يحيى:** النهار يدق الأبواب، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ١٩٧٧ .

٨- **حمد صالح:** الملاذات، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨١ .

٩- **خالد حبيب الراوي:** العيون، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٧ .

١٠- **خضيّر عبد الأمير:**

- خيمة للعم حسن، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤.

- الفرارة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٩ .

١١- **زعيم الطائي:** الشرفة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٩ .

١٢- **سالم العزّاوي:**

- رياح المدن الزجاجية، مطبعة الجمهور، الموصل، ١٩٧١ .

-الأمطار، منشورات المركز الثقافي الاجتماعي لجامعة الموصل، العراق، ١٩٧٧ .

١٣- **سعد البزّاز:**

- الهجرات، مكتبة النهضة- بغداد، الشركة الحديثة للطباعة، بيروت، ١٩٧٢ .

- البحث عن طيور البحر، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٦ .

- حكاية الولد والبنت آخر الليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.

١٤- **سهيلة داؤد سلمان:** كان اسمه «ضاري»، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨ .

١٥- **ضياء خضيّر**: الرجال والشمس، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٩ .

١٦- **عبد الإله عبد الرزاق**: لأوفيليا جسد الأرض، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٦ .

١٧- **عبد الرحمن مجيد الربيعي**:

- المواسم الأخرى، دار القلم- بيروت، مكتبة النهضة- بغداد، ١٩٧٠ .
- ذاكرة المدنية، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٥ .
- عيون في الحلم، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩ .
- الخيول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط٢، ١٩٧٩ .

١٨- **عبد الستار ناصر**: مرة واحدة وإلى الأبد، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠ .

١٩- **عبد الملك نوري**: نشيد الأرض، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط٢، ١٩٨٦ .

٢٠- **علي خيون الناصري**: رحلة الليل الأخيرة، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠ .

٢١- **عمر الطالب**: خمسينات اضاعها ضباب الأيام، مطبعة النعمان، النجف، ١٩٧١ .

٢٢- **غازي العبادي**: ابتسامات للناس والريح، در الكلمة، النجف، ١٩٧٠ .

٢٣- **غانم الدبّاغ**: حكاية من المدينة القديمة، مطبعة الغري الحديثة، النجف، ١٩٧٤ .

٢٤- **فؤاد التكرلي**: الوجه الآخر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط٢، ١٩٨٢ .

٢٥- **كاظم الأحمدي:**

- هموم شجرة البمبر، مطبعة الغري الحديثة، نجف، ١٩٧٥ .

- طائر الخليج، وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٦ .

- غناء الفواخت، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠ .

٢٦- **لطفيّة الدليمي:**

- التمثال، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٧ .

- إذا كنت تحب، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠ .

٢٧- **لطيف ناصر حسين:** وجوه معتمة فوق زجاج صقيل، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٧ .

٢٨- **محسن الخفاجي:** ثياب حداد بلون الورد، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩ .

٢٩- **محمد خضّير:**

- المملكة السوداء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٧ .

- في درجة ٤٥ مئوي، وازرة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨ .

٣٠- **محمد روزنامجي:** بشر وأرض وزمن، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤ .

٣١- **محمد عبد المجيد:** موت المغني الذي ذكّرنا برائحة البنفسج، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤ .

٣٢- **موسى كريدي:**

- خطوات المسافر نحو الموت، دار الكلمة، مطبعة الغري النجف، ١٩٧٠ .

- غرف نصف مضاءة، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩ .

٣٣- **محمود جنداري:** الحصار، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨ .

٣٤- موفق خضر:

- القِ ما في يدك، مطبعة الغري، النجف، ١٩٧٠ .

- نهار متألق، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤ .

- أغنية الأشجار، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٧ .

٣٥- مي مظفر: البجع، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٩ .

٣٦- نجمان ياسين: ذلك النهر الغريب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١ .

المراجع العربية والمترجمة

١- أحمد ابراهيم الهواري:

مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩ .

٢- ادموند ولسون:

قلعة اكسل (ترجمة جبرا ابراهيم جبرا) وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٦ .

٣- ادوار انطوان الياس والياس انطوان الياس:

القاموس العصري/ مطبعة الياس الحديثة، القاهرة، ط١١، ١٩٥٩ .

٤- افنان القاسم:

غسان كنفاني، البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني من البطل المنفي إلى البطل الثوري، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨ .

٥- آلان روب غرييه:

نحو رواية جديدة (ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى) دار المعارف، القاهرة، د. ت.

٦- الفريد نورث وايتهيد:

مغامرات الأفكار (ترجمة: انيس زكي حسن) دار مكتبة الحياة، بيروت، ط٢، ١٩٦٦ .

٧- الكسندر روشكا:

الابداع العام والخاص (ترجمة د. غسان عبد الحي أبو فخر) سلسلة عالم المعرفة (١٤٤)، الكويت، ١٩٨٩ .

٨- او كونور:

الصوت المنفرد (ترجمتد. محمود الربيعي)، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٩ .

٩- أيان وات:

ظهور الرواية الانكليزية (ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز) الموسوعة الصغيرة (٧٨) بغداد، ١٩٨٠ .

١٠- بدري عثمان:

بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٦ .

١١- بول ويست:

الرواية الحديثة (ترجمة عبد الواحد محمد)، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١ .

١٢- بيتر ماكلير:

انشطار الذهن (تعريب د. حلمي نجم)، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢ .

١٣- بيرسي لوبوك:

صنعة الرواية (ترجمة عبد الستار جواد)، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨١ .

١٤- ترنس هوكز:

البنيوية وعلم الإشارة (ترجمة مجيد الماشطة) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦ .

١٥- تزفيتان تودوروف:

المبدأ الحواري- دراسة في فكر ميخائيل باختين (ترجمة: فخري صالح) دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٢ .

١٦- تشارلس مورجان:

الكاتب وعالمه (ترجمة د. شكري محمد عيّاد)، الألف كتاب، العدد (٥٠٠)، القاهرة، ١٩٦٤ .

١٧- تمام حسّان:

اللغة العربية مبناها ومعناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣ .

١٨- تيري ايغلتن:

مقدمة في النظرية الأدبية (ترجمة ابراهيم جاسم العلي) دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٢ .

١٩- جان ريكاردو:

قضايا الرواية الحديثة (ترجمة صياح الجهيم)، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ,١٩٧٧.

٢٠- جان كوهين:

بنية اللغة الشعرية (ترجمة محمد الولي ومحمد العمري) دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦ .

٢١- ج. أ. هادفيلد:
الطفولة والمراهقة (ترجمة أحمد شوكت وعدنان خالد) مؤسسة دار الكتب، جامعة الموصل، ١٩٧٦ .

٢٢- جبرا ابراهيم جبرا:
(مقدمة) رواية (الصخب والعنف) لوليم فوكنر، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٧٩

٢٣- جورج لوكاتش:
الرواية التاريخية (ترجمة د. صالح جواد الكاظم)، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨ .

٢٤- جوزيف فرانك وآخرون:
أسس النقد الأدبي (ترجمة هيفاء هاشم)، وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي، دمشق جـ٢/ ١٩٦٧ .

٢٥- جون برين:
كتابة الرواية (ترجمة مجيد ياسين)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣ .

٢٦- جون ماكوين:
الترميز (ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة) موسوعة المصطلح النقدي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠ .

٢٧- جون هاوارد لوسون:
فن كتابة السيناريو (ترجمة ابراهيم الصحن)، معهد التدريب الإذاعي والتلفزيوني، بغداد، ١٩٧٤ .

٢٨- جيرمن بريه:

مارسيل بروست والتخلص من الزمن (ترجمة نجيب المانع)، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٧ .

٢٩- حياة شرارة:

تولستوي فنّاناً، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩ .

٣٠- ديانا داوبتفاير:

الرواية وصنعة كتابة الرواية (ترجمة سامي محمد)، الموسوعة الصغيرة، العدد (٩٩)، بغداد، ١٩٨١ .

٣١- د. أي شنايدر:

التحليل النفسي والفن (ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت) وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٤ .

٣٢- دوسوسير:

علم اللغة العام (ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥ .

٣٣- ديمين كرانت:

الواقعية (ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة)، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٨٠ .

٣٤- ر. ف. جونسون:

الجمالية (ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة)، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨ .

٣٥- ر. م. البيريس:

تاريخ الرواية الحديثة (ترجمة جورج سالم) منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط٣، ١٩٨٢ .

٣٦- روبرت همفري:

تيار الوعي في الرواية الحديثة (ترجمة د. محمود الربيعي) دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٧٥ .

٣٧- رولان بورنوف وريال اوئيليه:

عالم الرواية (ترجمة نهاد التكرلي)،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١ .

٣٨- رينيه ويليك:

مفاهيم نقدية (ترجمة د. محمد عصفور)، عالم المعرفة العدد (١١٠)، الكويت، ١٩٨٧ .

٣٩- سامي سويدان:

ابحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦ .

٤٠- ستورات كريفش:

صناعة المسرحية (ترجمة د. عبد الله معتصم الدبّاغ) دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٦ .

٤١- س. دبليو. أم. جونسون:

أشكال الرواية الحديثة (تأليف مشترك، ترجمة نجيب المانع) وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠ .

٤٢- سِدْفيلد:

السيناريو (ترجمة سامي محمد) دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩ .

٤٣- سعيد علوش:

معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت- سوشبريس، الدار البيضاء، ١٩٨٥ .

٤٤- سعيد يقطين:

تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيبضاء- بيروت، ١٩٨٩ .

٤٥- سليمان الطراونة:

دراسة نصية أدبية في القصة القرآنية، عمان، ١٩٩٢ .

٤٦- سمير المرزوقي وجميل شاكر:

مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، دار الشؤون العامة، بغداد، ١٩٨٦ .

٤٧- سوزان لوهافر:

الاعتراف بالقصة القصيرة (ترجمة محمد نجيب لفتة) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠ .

٤٨- سيزا احمد قاسم:

بناء الرواية، الهيئة المصرية للكتّاب، القاهرة، ١٩٨٤ .

٤٩- صالح هويدي:

الترميز في الفن القصصي العراقي الحديث ١٩٦٠-١٩٨٠، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٩ .

٥٠- طه حسين:

فصول في الأدب والنقد، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٦٩ .

٥١- طه عبد الفتاح مقلد:

الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥ .

٥٢- طه محمود طه:

موسوعة جيمس جويس، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٥ .

٥٣- **عاطف جودة نصر:**

الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤ .

٥٤- **عبد الإله أحمد:**

الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، وزارة الإعلام، بغداد، جـ٢، ١٩٧٧ .

٥٥- **عبد الرحمن بدوي:**

الخطابة لارسطو، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠ .

٥٦- **عبد السلام محمد الشاذلي:**

شخصية المثقف في الرواية العربة الحديثة ١٨٨٢-١٩٥٢، دار الحداثة، بيروت ١٩٨٥ .

٥٧- **عبد القادر القط:**

في الأدب المصري المعاصر، مكتبة مصر، ١٩٥٥ .

٥٨- **عبد المنعم تليمة:**

مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩ .

٥٩- **عثمان نويّة:**

حيرة الأدب في عصر العالم، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩ .

٦٠- **عزا لدين اسماعيل:**

الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٧، ١٩٧٨ .

٦١- **علي جابر المنصوري:**

الدلالة الزمنية في الجملة العربية، مطبعة الجامعة، بغداد، ١٩٨٤ .

٦٢- **عمر بن سالم وآخرون:**

قضايا الأدب العربي، مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية في الجامعة التونسية، تونس، ١٩٧٨ .

٦٣- **عمر محمد الطالب:**

القصة القصيرة الحديثة في العراق، مطبعة جامعة الموصل، ١٩٧٩ .

٦٤- **غسّان يعقوب:**

تطور الطفل- عند بياجيه، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٣ .

٦٥- **فرجينيا وولف وآخرون:**

نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث (ترجمة وتقديم د. انجيل بطرس سمعان، مراجعة د. رشاد رشدي) الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١ .

٦٦- **فيليب فان تيغيم:**

المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا (ترجمة فريد انطونيوس)، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط٢، ١٩٨٠ .

٦٧- **كليفورد ليج:**

المأساة (ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة) موسوعة المصطلح النقدي رقم (١)، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨ .

٦٨- **لوي دي جانيتي:**

فهم السينما (ترجمة جعفر علي)، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١ .

٦٩- **ليليان فروست:**

الرومانسية (ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة)، موسوعة المصطلح النقدي، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨ .

٧٠- ليون ايدل:
القصة السيكولوجية (ترجمة محمود السمرة)، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩ .
٧١- مارتن اسلن:
تشريح الدراما (ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت) وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨ .
٧٢- مالك المطلبي:
الصيغ الزمنية في اللغة العربية، الموسوعة الصغيرة (٢١٧)، بغداد، ١٩٨٦ .
٧٣- مجدي وهبة وكامل المهندس:
معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤ .
٧٤- محسن جاسم الموسوي:
رؤية الرجل الصغير في القصة العراقية، الموسوعة الصغيرة (٣٦٣)، بغداد، ١٩٩١ .
٧٥- محمد عماد الدين اسماعيل:
الأطفال مرآة المجتمع- النمو النفسي والاجتماعي للطفل، عالم المعرفة (٩٩)، الكويت، ١٩٨٦ .
٧٦- محمّد مندور:
الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط٢، (د. ت).
٧٧- محمد يوسف نجم:
فن القصّة، دار بيروت للطباعة، بيروت، ط٣، ١٩٥٩ .
٧٨- م. س كوركينيان:
موسوعة نظرية الأدب- الدراما- (ترجمة د. جميل نصيف) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٧٨ .

٧٩- مورس شرودر وآخرون:

نظرية الرواية- علاقة التعبير بالواقع (ترجمة د. محسن جاسم الموسوي)، مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٦ .

٨٠- ميخائيل باختين:

- الخطاب الروائي (ترجمة محمد برادة) دار الأمان، الرباط، ١٩٩٨ .

- قضايا الفن الابداعي عند دوستويفسكي (ترجمة د. جميل نصيف)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦ .

٨١- ناصر الحاني:

من اصطلاحات الأدب الغربي، دار المعارف بمصر، ١٩٥٩ .

٨٢- نايف خرما:

اضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، عالم المعرفة (٩)، الكويت، ط٢، ١٩٧٩ .

٨٣- وليد نجّار:

قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبناني- مكتبة المدرسة، بيروت ط١، ١٩٨٥ .

٨٤- ياكبسون:

قضايا الشعرية (ترجمة محمد الولي ومبارك حنون)، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٨ .

٨٥- يمنى العيد:

الراوي الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦ .

٨٦- يوسف نوفل:
قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٧ .

الدوريات

١- **ابراهيم محمود:** (تصميت المرأة في المجتمع العربي)، مجلة (دراسات ربية)، بيروت، العدد ,٣/٤، كانون الثاني- شباط، ١٩٩٣ .

٢- **آن بانفيد:** الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر)، ترجمة: بشير القمري، مجلة (آفاق) المغربية، العدد ٨/٩، ١٩٨٨ .

٣- **تزفيتان تودوروف:**

- شعرية النثر، ترجمة: أحمد المديني، مجلة (الثقافة الأجنبية) بغداد، العدد (١) السنة (٢)، ربيع ١٩٨٢ .

- مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة (آفاق) المغربية، العدد ٨-٩، ١٩٨٨ .

٤- **جاستون باشلار:** (انشائية حلم اليقظة- كوجيتو الحالم)، ترجمة: د. أبو يعرب المرزوقي، مجلة (الثقافة الأجنبية)، بغداد، العدد (٢) السنة (٢) صيف ١٩٨٢

٥- **جاب لينتفلت:** (مستويات النص السردي الأدبي)، مجلة (آفاق) المغربية، العدد ٨-٩، ١٩٨٨ .

٦- **شاكر عبد الحميد:** (الزمن الآخر: الحلم وانصهار الاساطير)، مجلة (فصول) القاهرة، مجلد (٥) العدد (٤) يوليو- سبتمبر ١٩٨٥ .

٧- **عبد الإله أحمد:** (العامية في حوار القصص العرافي الحديث) مجلة (الأديب المعاصر) بغداد، العددان ٧ و٨ المجلد الثاني/ تشرين الأول ١٩٧٤ .

٨- **عبد السلام المسدي:** (اللسانيات بين لغة الخطاب وخطاب الأدب) مجلة (الأقلام)، بغداد، العدد (٩) أيلول ١٩٨٣ .

٩- **عزت عبد المجيد:** (عمر أبو ريشة وروبرت براوننج في مجال المونولوج الدرامي) مجلة (دراسات)، الجامعة الأردنية، عمّان، مجلد (١١) عدد (٤) تشرين الثاني ١٩٨٤ .

١٠- **فاتح عبد السلام** :(اللغة القصصية عند يوسف ادريس في ضوء الشخصية الريفية) مجلة (الأقلام)، بغداد، حزيران، ١٩٨٧ .

١١- **ف. ف كوزنيوف:** (حول دراسة الكلام الفني) ترجمة: د. جميل نصيف، مجلة (الثقافة الأجنبية)، بغداد، العدد (١)، السنة (٢)، بيع ١٩٧٨٢ .

١٢- **فلاديمير نابوكوف:** (طريق سوان: نابوكوف يحاضر في الأدب) ترجمة ناجي الحديثي، مجلة (الثقافة الأجنبية) بغداد، العدد (٢) السنة (٣) ربيع ١٩٨٣ .

١٣- **ليون ايديل:** (كيف نقرأ الصخب والعنف) ترجمة: نجيب المانع، مجلة (الثقافة الأجنبية)، بغداد، العدد (١)، ١٩٨٠ .

١٤- **ليون سرميليان:** (بناء المشهد الروائي) ترجمة: فاضل ثامر، مجلة (الثقافة الأجنبية)، بغداد، العدد (٣)، ١٩٨٧ .

١٥- **ماري لويز برات:** (القصة القصيرة بين الطول والقصر) ترجمة: محمود عيّاد، مجلة (فصول)، القاهرة، مجلد (٢)، ١٩٨٢ .

١٦- **ميخائيل باختين:**

- (المتكلم في الرواية) ترجمة: محمد برادة، مجلة (فصول) القاهرة، مجلد (٥) عدد (٣) ابريل ١٩٨٥ .

- (تحليل لرواية تولستوي البعث) ترجمة وتقديم: محمد برادة، مجلة (الثقافة الأجنبية)، بغداد، العدد (٢) السنة (٣) ربيع ١٩٨٣ .

- (مسألة النص) ترجمة محمد علي مقلد، مجلة (الفكر العربي المعاصر)، بيروت، العدد (٣٦)، ١٩٨٩ .

١٧- ميشال بيتور: (استعمال الضمائر في الرواية) ترجمة: سعد قاسم الأسدي، مجلة (الثقافة الأجنبية)، بغداد، السنة (٩) العدد (١)، ١٩٨٩ .

١٨- يوسف ادريس: (حوار مع فوزي عبد المجيد شلبي)، مجلة (البيان) الكويت، نيسان ١٩٨٥ .

المراجع باللغة الانكليزية

-D. Faulkes. A Grammar of Dreams., The Harvester Press, New York. 1978.

- David Daicheas, The Novel and the Modern World, University of Chicago Press, London, 1973.

- J. A. Cuddon, A Ditionary of Literary Terms, Penguin Booj, 1979.

- J. Milton Cowan, Hans Wehr, Third Edition, Mac Donald & Evans Ltd, London.

- Robert. S. Green, Television Writing Theory and Techhnique, U. S. A. 1950.

- Robert Scholes- Robert Kellogg. The Nature of Narrative, Oxford University Ptres, Edition: U. S. A. 1971.

- W. C. Booth, The Rhetoric of Fiction, The University of Chicago Press 2nd Edition, 1983.

فاتح عبد السلام

* دكتوراه فلسفة في الأدب الحديث والنقد، مارس التدريس الجامعي والعمل الصحفي، ويكتب القصة والرواية وصدر له فيهما الكتب الآتية:

١- آخر الليل... أول النهار (قصص) ١٩٨٢- العراق.

٢- الشيخ نيوتن (قصص) ١٩٨٦- العراق.

٣- فحل التوت (قصص) ١٩٩٣- الأردن.

٤- حي لذكريات الطيور (رواية) ١٩٨٧- العراق.

٥- عندما يسخن ظهر الحوت (رواية) ط١، ١٩٩٣ العراق- ط٢، ١٩٩٨ لبنان.

٦- حليب الثيران (قصص)- المؤسسة العربية- لبنان، ١٩٩٩ .

* ويصدر له قريباً:

اكتشاف زقّورة (رواية)- لبنان.

الحوار القصصيّ

تقنياته وعلاقاته السرديّة



لعله هذا الكتاب هو الأوّل من نوعه عربيّاً في معالجة (الحوار) في الفنّ القصصيّ ، من خلال دراسة نقديّة تعتمد التوثيق والتحليل والتتبّع التاريخيّ ؛ وتسلّط الضوء على الركن الّذي سرقت أضواءه الدراسات السرديّة ، ولم يوله النقاد والدارسون اهتماماً يتوازن مع العناية الّتي أوليت للسرد .

ومن هنا يكون الكتاب مرجعاً نقديّاً وأكاديميّاً في موضوع « الحوار القصصيّ » ، نشأةً وتاريخاً وتطوّراً وأنماطاً وتراكيب وعلاقاتٍ ووظائف ؛ ويعطي الجانب التطبيقيّ الواسع عمقاً شموليّاً للدراسة بما يضمن تبادل التفاعل بين المادّة النظريّة النقديّة والنصوص القصصيّة ، ويكتسب هذا الكتاب أهمّيّة أخرى من خلال مؤلّفه المعنيّ بكتابة الرواية والقصّة القصيرة ، الّذي أفاد من ممارسته هذا الإبداع في تعميق الرؤى الكاشفة لعلاقات الحوار المعرفيّة واللغويّة والسرديّة ، وذلك عبر ثلاث سنوات قضاها في تأليف هذه الدراسة.

99

المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر

بيروت، ساقية الجنزير، بناية برج الكارلتون، ص.ب: ٥٤٦٠-١١

العنوان البرقي: موكيالي

هاتفاكس: ٨٠٧٩٠٠ / ٨٠٧٩٠١